

Washington University in St. Louis Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations

Arts & Sciences

Spring 5-15-2018

Melancholie in Uwe Timms Romanen "Rot" und "Morenga"

Darina Stamova

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds



Part of the [German Literature Commons](#)

Recommended Citation

Stamova, Darina, "Melancholie in Uwe Timms Romanen "Rot" und "Morenga"" (2018). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 1588.

https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/1588

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Germanic Languages and Literatures

Dissertation Examination Committee:
Paul Michael Lützeler, Chair
Matt Erlin
Erin McGlothlin
Lynne Tatlock
Anika Walke

Melancholie in Uwe Timms Romanen *Rot* und *Morenga*
by
Darina Koleva Stamova

A dissertation presented to
The Graduate School
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

May 2018
St. Louis, Missouri

© 2018, Darina Stamova

Table of Contents

Acknowledgments.....	iv
Abstract	v
Einleitung.....	1
Kapitel 1: Melancholie in Uwe Timms Roman <i>Rot</i>	8
1.2. Leere.....	24
1.3. Philosophie und Unzulänglichkeit der Sprache	33
1.4. Architektur und Bauen	59
1.5. Schwarz versus Rot	82
Kapitel 2: Melancholie in Uwe Timms Roman <i>Morenga</i>	107
2.1. Tod	107
2.2. Träumer	145
2.2.1. Träumerei, Sinnlichkeit und Nicht-Wissen.....	145
2.2.2. Fantasie versus Vernunft.....	149
2.2.3. Überfluss	152
2.2.4. Fremdes – Eigenes	156
2.2.5. Vermittlung	161
2.2.6. Verstehen.....	165
2.2.7. Verstehen als subversive Kraft.....	168
2.2.8. Gottschalk als Vermittler	172
2.2.9. Langeweile	173
2.2.10. Vermittlung innerhalb der eigenen Kultur	175
2.2.11. Verbindung zur Natur.....	178
2.2.12. Kuhgebiss als Sinnbild der Utopie	181
2.3. Ordnung versus Unordnung	187
2.3.1. Militärische Ordnung	187
2.3.2. Ordnung, Unordnung und Melancholie	191
2.3.3. Land.....	194

2.3.4. Wolfgang Kayzers und Michail Bachtins Konzeptionen des Grotesken	195
3.2.5. Missionar Gorths Weg in Südwestafrika	199
2.3.5. Klügge und die Gesetze des Marktes	207
2.3.6. Fotografie und Landvermessung	211
2.3.7. Wirtschaft	219
2.3.8. Ähnlichkeit und Differenz	220
2.3.9. Die Beschreibung der Wolken	225
Ausblick	230
Literaturverzeichnis	233
Werke Uwe Timms	233
Sekundärliteratur	2355

Acknowledgments

I would like to thank Washington University in St. Louis for the generous fellowships and grants for graduate study that have provided me with the opportunity to prepare and complete this work, inclusively at the universities of Tübingen, Munich and Berlin. I owe Prof. Lützel the invaluable suggestion to work on Uwe Timm, as well as his, Prof. Tatlock's and Erlin's support throughout the process. After the birth of our son Dimitar, my parents have helped me tremendously by taking care of him and hence enabling my reading and writing. My husband's support and understanding have been of enormous help as well. Last but not least, I have greatly benefitted from the unfailingly competent and professional service of the subject librarian of the Department of Germanic Languages and Literatures, Brian Vetruba.

Darina Stamova

Washington University in St. Louis

May 2018

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Melancholie in Uwe Timms Romanen *Rot* und *Morenga*

by

Darina Stamova

Doctor of Philosophy in Germanic Languages and Literatures

Washington University in St. Louis, 2018

Professor Paul Michael Lützeler, Chair

The dissertation investigates melancholy in the novels *Rot* and *Morenga* by Uwe Timm presenting major topoi of the melancholic tradition as structuring elements of both novels. The discussion of the melancholic motifs of death, emptiness, philosophy and deficiency of language, building and architecture in the novel *Rot* reveals melancholy as a useful lens for understanding the novel's reference to prevalent discourses of our time: construction of cultural memory and the Holocaust memory in particular, biological versus social determination, (im)possibility of utopia. But beside the melancholic topoi, another underlying element of the novel is the title color red with all it stands for: liveliness, energy, growth, revolution. I use the melancholic lens to expose the existentialist opposition between despair and appreciation of life as a major characteristic of Timms poetics. The employment of color in his late novel *Rot* proves to be part of his agenda of "sensual enlightenment".

My analysis presents *Morenga* as an early work in Timm's project of "sensual enlightenment". The melancholic motif of death in the novel concerns the attempted German genocide against the Herero and Nama in Southwest-Africa in the early 20th century. It sets links

to the later genocide of the century, the Holocaust. The protagonist who gradually recognizes the committed evil he is involved in has a sensual interest in African culture, and his development toward seeing through the events brings about his melancholy. I show that the dichotomy of order versus disorder that has been central to the notion of melancholy since its establishment in antiquity underlies the structure of the novel. In *Morenga*, melancholy appears as a cultural parameter that renders established orders as disputable. I apply the dichotomy of order versus disorder for a reading of the novel that encompasses all three elements of its poetics: documentary and fictional part, as well as “applied geography” chapters standing for the lack of representation on the side of the Africans.

Einleitung

Ich muss Uwe Timms autobiografischem Werk *Am Beispiel meines Bruders* (2003) in einem der Seminare während meines Studiums der Germanistik in Sofia oder Hamburg begegnet sein. Als ich es für meine Abschlussprüfung an der University of Delaware erneut lesen musste, war es eine Wiederbegegnung. Den Hinweis auf Uwe Timm als möglicher Gegenstand meiner Dissertation verdanke ich Prof. Paul Michael Lützeler. Auf der Suche nach einem Dissertationsthema orientierte ich mich zur Gegenwartsliteratur hin und habe von ihm „den Tipp“ Uwe Timm erhalten. In den Monaten danach habe ich die literarischen Werke Timms, seine Essays und poetischen Vorlesungen studiert in dem Versuch, das Thema zu finden, das mich interessiert, das relevant und originell ist.

Der zentrale Stellenwert von „Erzählen“ in Timms theoretischen Reflexionen hat mich anfänglich auf die Idee gebracht, das „Erzählen“ als Thema zu wählen. Das erste Exposé, das ich schrieb, befasste sich damit. Ich konnte an dem Punkt aber nicht bestimmen, wovon die einzelnen Kapitel der Arbeit handeln würden. Ausgerechnet dann, im Sommer 2012, stieß ich auf ein neu erschienenes Buch, das mich in meiner Auseinandersetzung mit dem Werk Uwe Timms sehr anregend unterstützt hat. Es handelt sich um Markus Lorenz' *Subversiver Meistersang: Eine Studie zum Werk Uwe Timms* (2012). Das ist ein schwieriges Buch, dessen Autor sich nicht um eine gute Lesbarkeit bemüht hat. Das tief greifende Verständnis der Literatur Timms, das dieses Buch vermittelt, leuchtete mir jedoch sofort ein. Die Auseinandersetzung mit den Thesen von Lorenz' Studie hat für mich deutlich gemacht, dass „Melancholie“ für Timms Werk ein sehr relevantes Thema ist.

Ich hatte mich mit Melancholie bereits im Zusammenhang mit meiner Magisterarbeit eingehend beschäftigt. Diese Arbeit über einen der prominenten Melancholiker in der deutschen Gegenwartsliteratur, nämlich W. G. Sebald und seinen Roman *Die Ringe des Saturn* (1995), hatte mit der Unterstützung eines Dozenten in Hamburg eine Auffächerung des Melancholiebegriffs unternommen. Die psychologische, politisch-ethische und ästhetische Dimension der Melancholie bildeten die Kapitel darin. Das einleitende Kapitel der Arbeit verfolgte in Kürze die Entwicklung des Melancholiebegriffs seit der europäischen Antike mit den bewährten Meilensteinen der Reflexion über Melancholie: Pseudo-Aristoteles, Acedia-Tradition des Mittelalters, Marsilio Ficino in der neuplatonischen Tradition der italienischen Renaissance, Albrecht Dürers Stich *Melencolia I* (1514), Robert Burton mit seiner *Anatomy of Melancholy* (1621), der Flaneur und der Dandy im 19. Jahrhundert, Sigmund Freuds Essay „Trauer und Melancholie“ (1917). Ich hatte wichtige Studien der Melancholie wie Hans-Jürgen Schings *Melancholie und Aufklärung* (1977) und Martina Wagner-Egelhaafs *Melancholie der Literatur* (1997) gelesen sowie Walter Benjamins berühmtes Werk *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), das mir völlig verschlossen geblieben war.

Der erste Plan zum Thema „Melancholie bei Uwe Timm“ war, die psychologischen, politisch-ethischen und ästhetischen Implikationen der Melancholie in seinem Prosa-Werk zu untersuchen. Nach diesem Plan entstand mein Exposé, das Melancholie seit dem ersten Roman *Heißer Sommer* (1974) über die Romane *Morenga* (1978), *Kerbels Flucht* (1980), *Der Schlangenbaum* (1986), *Kopffäger* (1991), *Rot* (2001), *Am Beispiel meines Bruders* (2003), *Der Freund und der Fremde* (2005) bis zum letzten damals erschienenen Werk *Vogelweide* (2013) diskutierte. Es wurde mir bald nach der Fertigstellung des Exposés klar, dass ich viel besser

meine Dissertationskapitel über einzelne Romane schreiben kann und auch Prof. Lützel ermutigte mich in diesem Vorhaben.

Ein Artikel zu W. G. Sebald, den ich deutlich in Erinnerung hatte, entschlüsselte anhand von Motiven aus der ikonografischen Tradition der Melancholie zentrale Zusammenhänge aus Sebalds Roman *Die Ringe des Saturn*. Mary Cosgroves „Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work“ (Cosgrove, „Sebald for our Time“) hatte nicht nur mein Verständnis von Sebalds Roman, sondern auch von Melancholie geprägt. Ich wusste aus meiner Beschäftigung mit der Melancholie von der Schwierigkeit, einen Melancholiebegriff für wissenschaftliche Zwecke zu bestimmen. Durch die Lektüre von Cosgroves Artikel wusste ich auch, dass ich die Struktur meiner Kapitel auf melancholischen Motiven gründen kann. Anstatt ein einleitendes Kapitel zur Geschichte des Melancholiebegriffs zu schreiben, entschied ich mich um einer dynamischeren Struktur willen, traditionell melancholische Hintergründe im Laufe der Arbeit in entsprechenden Kontexten zu erklären.

Ich wollte mit der Besprechung des Romans *Rot* beginnen, weil dieser mit seinem prononcierten melancholischen Protagonisten Thomas Linde meiner Ansicht nach am deutlichsten der Tradition der Melancholie verpflichtet ist. Robert Burtons berühmtes Diktum „I write of Melancholy by being busy to avoid melancholy“, das das schöpferische Potenzial von Melancholie bekräftigt, erfährt in *Rot* eine Neuinterpretation, die sowohl existenzialistisch als auch satirisch ist:

Was mich damals rettete, war nicht die Sonne, nicht der Strand, sondern ich fing an, über die Farbe Rot zu schreiben. Und noch etwas ganz Praktisches: die liebe Not. Ja, Hunger und Not lassen das Absurde schwinden. Wer auf der dringlichen Suche nach Essen ist, für den verschließen sich nicht die Dinge in einer gleichgültigen, abweisenden Absonderheit, für den haben sie nicht alles Gewicht verloren, sondern im Gegenteil, sie bedrängen ihn, und er bedrängt sie mit dem allergrößten Verlangen, Hunger und Not, das ist

das Kalzium gegen das Absurde. Ja. Bei dem Versuch, Geld am Bankautomaten zu ziehen, erschien in Deutsch die Leuchtschrift: Kann nicht ausgezahlt werden. Damit verloren die bohrenden Fragen nach dem Warum ihre Dringlichkeit. Ich las das und sah mich und meine Situation mit einem nüchternen Blick. (R 153)

Bei der Niederschrift meines ersten Kapitels wusste ich im Voraus, welche melancholischen Motive ich darin besprechen will. Ich brauchte trotzdem mehrere Anläufe und Umschreibungen, um das Kapitel in seiner endgültigen Form zu bekommen. Um die Sekundärliteratur ausführlich zu berücksichtigen, musste ich viele Artikel wiederholt lesen und dann die eigenen Aussagen ins Verhältnis dazu setzen. Aber es ging mir an erster Stelle um das eigene Verständnis des Romans. Bei meiner aufmerksamen Lektüre und Relektüre hatte ich selbst viele Verständnisfragen. Diese zu klären galten die Auseinandersetzung mit dem Diskurs der Melancholie, der Sekundärliteratur zu Timm und mein eigenes Schreiben.

Das erste Kapitel ist auf diese Weise lang geworden – von seinem Umfang her macht es fast die Hälfte der gesamten Arbeit aus. In ihrem Umfang vergleichbar sind seine Teile über die melancholischen Motive „Tod“ und „Vergänglichkeit“, „Leere“, „Philosophie“, „Architektur“ und der Teil „Rot versus Schwarz“, der ästhetische Vorgehensweisen des Romans diskutiert. Nachdem ich das erste Kapitel beendet hatte, wusste ich, dass die Arbeit für ihr Gleichgewicht die Diskussion eines zweiten Romans braucht, der ähnlich ausführlich zu der Tradition der Melancholie spricht wie der Roman *Rot*.

2015 veröffentlichte Uwe Timm die Essaysammlung *Montaignes Turm*. Einer der neuen Texte darin, „Reise an das Ende der Welt“, beschreibt Timms Besuch mit einem Filmteam in einem Flüchtlingslager nahe der östlichen Grenze vom Tschad. Ich habe den Essay vor dem Hintergrund der gegenwärtigen enormen Herausforderung für Europa gelesen, die die Hunderten und Tausenden Flüchtlinge aus Afrika darstellen. Oft sterben sie massenweise bei dem Versuch, das Mittelmeer zu überqueren. In Timms Essay wird die Aussage von Papst Franziskus, das

Mittelmeer werde zu einem Friedhof, korrigiert: „Es ist schon ein Friedhof.“ (Timm, „Reise an das Ende der Welt“ 176) Als ich Ende 2016 einen zweiten Roman Uwe Timms zum Gegenstand meiner Untersuchung wählen sollte, wurde mir klar, dass *Morenga* ein Werk ist, das sich intensiv auf die internationalen Herausforderungen des Tages bezieht: Armut und Unterentwicklung Afrikas und daraus resultierende Flüchtlingsströme nach Europa, Vernichtung der natürlichen Grundlage des Lebens, wachsende Herausforderungen des Umgangs mit der Fremde angesichts einer sich beschleunigenden Globalisierung.

Dass meine Aufmerksamkeit für die Problematik der Begegnung zwischen fremden Kulturen geschärft war, hat zweifellos einen biografischen Hintergrund. Ich bin im sozialistischen und postsozialistischen Bulgarien aufgewachsen, wo sich die Ideen von Inklusion und Toleranz gegenüber selbst der eigenen Minderheiten von ethnischen Türken, Sinti und Roma bis zum heutigen Tag mühsam einen Weg bahnen. Stigmatisierung und Ausschließung von Menschen, die anders sind, gehörte in meinem Weltbild zur unhinterfragten Normalität. Meine internationalen Erfahrungen haben mich schnell eines Besseren belehrt – umso schockierender ist seitdem die Begegnung mit weiterhin bestehenden hartnäckigen Vorurteilen Zuhause. Zusätzlich hat mir die Beziehung zu meinem Mann aus Indien zuvor ungeahnte Schwierigkeiten verdeutlicht, mit denen bei einer Verständigung zwischen fremden Kulturen gerechnet werden muss.

Ausgerechnet die von mir verehrtesten Dozenten während meines Studiums der Germanistik in Sofia sprachen herablassend über den postkolonialen Diskurs in der Literaturwissenschaft. Mein Studium in Deutschland und mein Promotionsstudium in den USA haben mich mit Perspektiven auf diesen Diskurs konfrontiert, die nicht nur neu, sondern auch überzeugend waren. Der Roman *Morenga*, den Paul Michael Lützeler als den ersten

postkolonialen Roman in der deutschen Literatur eingeschätzt hat, bot sich als der melancholische Text an, in dem ich die persönlich und politisch äußerst relevante Frage vom Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem erforschen konnte.

Somit ergab sich die etwas eigentümliche Struktur, dass meine Arbeit als erstes ein später entstandenes Werk bespricht. Mein intuitives Verständnis war, dass diese Reihenfolge durch die politische Relevanz von *Morenga* für gegenwärtige Entwicklungen berechtigt ist. Im Nachhinein fühle ich mich darin bestätigt. Die Reihenfolge der besprochenen Werke erweist sich als berechtigt, wenn die Tragweite der melancholischen Probleme in den beiden Romanen berücksichtigt wird. Thomas Lindes Melancholie im Roman *Rot* ist größtenteils eine Alterserscheinung: Es ist ein Nachtrauern nach der Jugend mit ihren Idealen und ihrem Elan sowie der Nicht-Verwirklichung und teilweisen Aufgabe dieser Ideale: „[...] und im Alter diese interessante ironische Melancholie“ (R 349). Die Melancholie im Roman *Morenga* ist stattdessen viel stärker eine strukturelle Kategorie, wie ich im letzten Teil der Arbeit zeige. Der Protagonist Gottschalk ist bei seiner Ankunft in Südwestafrika ein Träumer, aber kein Melancholiker. Sein Weg in die Melancholie ist der Weg einer Einsicht in die Völkermord produzierenden Verhältnisse der Gesellschaft, der er angehört. Der frühe Roman zeichnet ein komplexes Bild von Einstellungen und Denkweisen mit fataler historischer Auswirkung weit über die Zeit der Kolonialkriege in Südwestafrika hinaus. Gleichzeitig erweist sich Gottschalks Begegnung mit der fremden Kultur zwar als persönlich äußerst bereichernd, aber dennoch sieht er sich unüberwindbaren Hindernissen ausgesetzt.

Ich habe um die Struktur des Kapitels über *Morenga* viel länger gerungen als beim ersten Kapitel. Bei dem Kapitel über *Rot* hatte ich einen generellen Plan, nach welchen melancholischen Motiven sich die Struktur orientieren wird. Die konkrete Aufteilung und

Zuordnung von Inhalten zu diesen Motiven ergab sich dann im Laufe der Ausführung. Das war mühsam und erforderte wiederholte Umschreibungen. Beim zweiten Kapitel hatte ich im Voraus einen besseren Überblick über die strukturierenden Elemente des Kapitels. Nach wiederholter Auseinandersetzung mit den theoretischen Texten und der Sekundärliteratur hatte ich irgendwann die drei Unterteile des Kapitels und beim nächsten Schritt gewann ich Gewissheit über ihre Anordnung.

Meine Ausführung zeigt, dass die Romane *Rot* und *Morenga* jenseits der Melancholie in dem zentralen Stellenwert von „Sinnlichkeit“ eine Gemeinsamkeit aufweisen, die ihre Behandlung im Rahmen einer Dissertation berechtigt. „Sinnlichkeit“ ist zentraler Topos in Timms gesamtem Werk, wie verschiedentlich bemerkt worden und in meiner Arbeit expliziert ist. Doch Timms Programm einer „sinnlichen Aufklärung“ scheint, entgegen der Aussage des Autors in seiner Frankfurter Poetikvorlesung, in dem Roman *Morenga* eine erste Entfaltung zu bekommen, die später in *Rot* zur Meisterschaft gebracht wird.

Kapitel 1: Melancholie in Uwe Timms Roman *Rot*

In einem Roman mit dem Titel *Rot* von Melancholie zu sprechen, stellt ein gewisses Paradox dar. Denn die Farbe Rot ruft Assoziationen hervor, die sich in der Regel einer „Traurigkeit ohne Grund“ (Jackson 315–17) oder einer Trauer im Allgemeinen widersetzen. Rot steht für Lebendigkeit, Fruchtbarkeit, Energie, Revolution, während die Farbe der Melancholie Schwarz ist - in vielen Kulturen der Welt die Farbe des Todes und der Trauer (Klibansky u. a. 16)¹, „eine Unglücksfarbe, eng verbunden mit der Nacht und dem Tod“ (Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlungen von den Anfängen bis 1900* 14) - und somit Rot implizit entgegengesetzt. Schwarz ist Bestandteil der Bezeichnung Melancholie selbst: das Wort *μελαγχολία* oder ‚schwarze Galle‘ geht auf antike Vorstellungen zurück, tiefe und andauernde Traurigkeit werde von der im Körper vorherrschenden Flüssigkeit der schwarzen Galle verursacht, laut der antiken Humorallehre einer der vier Körpersäfte. Melancholie in einem Roman mit dem Titel *Rot* hervorzuheben bedeutet einer Spannung auf die Spur zu kommen, die sich für die Poetik des Romans als konstitutiv erweist.

Von Uwe Timm ist behauptet worden, er sei „der Amerikaner unter den deutschen Autoren. Kein Gründler und Grübler, sondern ein notorischer Optimist.“ (Rohrbach 229) Zweifellos sind solche Eindrücke von der großen Freundlichkeit der Person Uwe Timm mitbeeinflusst, doch gibt es ebenfalls wichtige poetische Gründe für eine vorwiegend optimistische Wahrnehmung seiner Literatur, allem voran ihr Engagement für die Zukunft. Die melancholischen Tiefen der Texte Uwe Timms zu ergründen mag auf diesem Hintergrund der Rezeption eine prekäre Aufgabe sein. Die Forschung hat die Trauerseiten seines Werks jedoch

¹„[...] in der Geschichte des Abendlandes und eines Teils von Asien steht Schwarz, als unheilvolle Farbe, in einer engen Beziehung zum Tod und häufig auch zu den satanischen Mächten.“

nicht verkannt, auch wenn eine explizite Studie mit Melancholie als Schlüsselwort nicht bereit liegt (Hanushek 143).²

Die wichtigen Stationen der Entwicklung des Melancholiebegriffes seit seiner Prägung in der Antike bis in unsere Gegenwart werden in dieser Arbeit in verschiedenen Kontexten hervorgehoben und erläutert. Wir haben ein intuitives Verständnis davon, dass das Wort *Melancholie* mehr impliziert als Traurigkeit oder Trauer, dass dabei eine Komponente von Genuss oder Wertschätzung dieser Stimmung mit im Spiel ist. Wie schwierig es auch ist, in der enorm aufgefächerten Vielfalt von Bedeutungen des Melancholie-Begriffes einen für Forschungszwecke brauchbaren Halt zu finden, stehen uns die Topoi der melancholischen Tradition als bewährte, wenn auch oft widersprüchliche Orientierungshilfen zur Verfügung. Es sind die in Philosophie, Literatur und Kunst geprägten Vorstellungen und Motive von Melancholie, die unser Verständnis von ihr konstituieren und uns auf ihren Spuren in literarischen Texten begleiten (Wagner-Egelhaaf 10, 529; Cosgrove und Richards 12).³

Mit seiner charakteristisch-melancholischen Textur spricht der Roman *Rot* ausdrücklich und konsequent zur Tradition der Melancholie. Ich definiere zunächst eine existenzielle Dimension von Melancholie, die den Roman auf vielfältige Weise prägt. Ein wichtiges Anliegen meiner Ausführungen in diesem Kapitel ist es zu zeigen, wie die existenzielle Dimension von Melancholie ferner eine politisch bedingte Melancholie voraussetzt. Schließlich diskutiere ich die ästhetische Dimension von Melancholie im Roman *Rot* angesichts der Konstruktion des Textes und seiner poetischen Merkmale. Eine klare Trennung zwischen den drei Dimensionen ist

²Sven Hanushek hat auf die melancholischen Urgründe von Uwe Timms Literatur aufmerksam gemacht: „Und sein Werk, näher betrachtet, entbehrt doch bei aller Sinnlichkeit und familiärer Erzähllust nicht der Düsternis“.

³Wagner-Egelhaaf 10: „Melancholie ist [...] für das abendländische Kulturgedächtnis, was in einer langen Reihe von Texten und Bildern über sie gesagt worden ist. Das Bewußtsein ihrer Traditionalität bestimmt ihre Verwendungsweisen.“ Wagner-Egelhaaf 529: „Die Melancholie ist zunächst ein dem kulturellen Gedächtnis eingepprägtes Formel- und Bildreservoir.“ Cosgrove und Richards 12: „Crucially, melancholy is also a highly conventionalized language complete with many stock images and motifs.“

zuweilen unmöglich. Sie greifen oft ineinander über und werden dementsprechend in der Ausführung zusammen behandelt.

1.1. Tod und Vergänglichkeit

Eines der prominenten Motive von Melancholie entstammt der Beschaffenheit menschlichen Lebens, nämlich seiner zeitlichen Begrenztheit. Die Endlichkeit des Lebens hat verständlicherweise schon immer ein Problem dargestellt, das eine Lösung zum Beispiel in der in allen Kulturen sehr verbreiteten Idee von Transzendenz findet. Die Idee, dass die Vergänglichkeit menschlicher Existenz auch eine Chance darstellen könnte, ist weniger verbreitet und spielt beispielhaft in der für Uwe Timm wichtigen Philosophie des französischen Existentialismus eine zentrale Rolle.⁴ Erst dadurch, dass er die Endlichkeit menschlichen Lebens begreift und bewusst akzeptiert, entfalten sich bekanntlich für Sisyphos in dem berühmten Werk von Albert Camus die Potentiale des Lebens in besonderer Intensität.

Dem Romantitel *Rot* folgt in der Terminologie Gérard Genettes ein zweiter Paratext, ein Motto aus Shakespeares Tragödie *Hamlet*: „Grave-Digger (*sings*): But age with his stealing steps/ Hath claw'd me in his clutch,/ And hath shipp'd me intil the land,/ As if I had never been such./ *He throws up a skull*“ (R 5).⁵ Somit beginnt der Roman mit einem der feststehenden Attribute des für Melancholie stehenden Gottes Saturn – mit Greisenalter und Altersschwäche. (Klibansky u. a. 207f.) Vergänglichkeit fungiert als Hintergrundthema im gesamten Roman *Rot*, Motive des beunruhigenden und unvermeidlichen Alterns tauchen dort mit einer Konsequenz auf, die ihnen eine ermahrende *memento mori*-Funktion verleiht. Das melancholische Gewicht des Mottos wird dem Leser erst nach Beginn des eigentlichen Textes klar. Sein Protagonist

⁴Genauere Ausführungen darüber folgen an späterer Stelle in diesem Kapitel.

⁵ Uwe Timms Werke werden mit Buchstaben-Siglen bezeichnet, denen als arabische Ziffer jeweils die Seitenzahl folgt. Zu den Siglen vgl. das Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit.

Thomas Linde ist bei Rot über die Straße gegangen und von einem Auto überfahren worden. In den verbleibenden Augenblicken seines Lebens schwebt sein Bewusstsein über der Kreuzung und beobachtet die Szene unten inklusive des blutenden Körpers auf dem Asphalt: die Ansammlung von Passanten, den zitternden Fahrer, die vom Auto beim Ausweichversuch zerschlagene Schaufensterscheibe des Ladens, die an die Seite geflogenen persönlichen Sachen des Verunglückten, etc. Thomas Linde sieht die Szene von oben in Schwarzweiß, hört „eine innere Stimme deutlich“ (R 7) und hört noch „sehr deutlich“ (R 8) ein Stück vom Jazzmusiker Charlie Parker spielen. Das bedeutungsreiche Emporschweben von Lindes Bewusstsein und die damit entstehende ungewöhnliche Erzählsituation, sowie das Bündeln von zentralen Motiven, die für die Poetik des Romans entscheidend sind, werden eingehend diskutiert.

Im Angesicht des Todes rekapituliert Linde aus einer distanzierten Perspektive sein Leben. In einem buchstäblichen Sinn bestätigt Lindes Erzählen einen Gedanken aus Walter Benjamins berühmtem Essay „Der Erzähler“: Es hat seine Autorität vom Tode geliehen (Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows“ 113). Zudem ist Thomas Linde Trauerredner und somit Saturn, dem „Gott des Todes und der Toten“ (Klibansky u. a. 212), auch beruflich zugeordnet. Verstärkt wird die Perspektive des Todes als Auslöser der Erzählung durch die Form der Trauerrede - der Roman stellt Lindes allerletzte Trauerrede dar (Ecker). Verschiedene Aspekte dieser komplexen Erzählkonstellation sind von der Forschung hervorgehoben worden. Hans-Peter Ecker klassifiziert den Roman als hagiographische Textsorte, die „ein Band der Einigkeit und Sympathie um Redner und Hörer bzw. Leser [schlingt] und zur Nachfolge (imitatio) an[regt]“ (Ecker 190). Seine Beobachtungen sind im Zusammenhang mit der politischen und ästhetischen Dimension der Melancholie im Roman *Rot* später in diesem Kapitel relevant. An dieser Stelle ist die Weiterführung des Gedankens über die Beziehung zum

Leser, die angestrebt wird, wichtig. Der zufällige Unfalltod am Anfang erinnert den Leser an die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit des Lebens allgemein. Das verlorene Leben Lindes erscheint noch bedauernswerter, wenn bald Informationen darüber folgen, dass seine viel jüngere Geliebte ihm unmittelbar vor dem Unfall mitgeteilt hat, dass sie von ihm schwanger ist.

Die Perspektive des Todes ermöglicht Thomas Linde ferner, sein Leben als eine abgeschlossene Ganzheit zu sehen und zu präsentieren. Angesichts des Todes stehen die Fragen von Würde und Gelingen oder Misslingen des Lebens mit besonderer Dringlichkeit an. Der Roman besteht wiederholt auf der Wichtigkeit dieser Fragen und auf der Rekapitulation des eigenen Lebens vor seinem Ende. Der Tod ermöglicht den wertenden Blick Thomas Lindes auch auf die als gewöhnlich erscheinenden Leben der Verstorbenen. Er versteht seine Aufgabe als Trauerredner als Suche nach dem Besonderen in jeder einzelnen Biographie: „Erst durch den Tod. Erst, daß wir sterben müssen und sterben werden, macht etwas unwiederbringliches aus unserem Leben.“ (R 333) Sowie die wiederholten direkten Ansprachen an die Leser „Verehrte Trauergemeinde“, als auch die weniger direkten Verfahren, sie emotional zu involvieren sind Teil eines poetischen Programms. Uwe Timms Poetik ist an einer Wirkung auf die Leserschaft interessiert. Dass der unmittelbare Bezug zum Publikum in dem Roman *Rot* im Angesicht des Todes gesucht und - wie die Leserzahlen beweisen⁶ – gefunden wird, gelingt nur, weil die Perspektive des Todes thematisch und ästhetisch durch eine Perspektive des Lebens ausbalanciert wird. Die melancholische Perspektive der Vergänglichkeit ist im Roman unter anderem dazu da, eine erhöhte existenzialistische Wertschätzung des Lebens anzuregen.

Diese Spannung von erhöht wahrgenommener Vergänglichkeit einerseits und Lebendigkeit andererseits mit direktem Bezug zum französischen Existenzialismus hat bei Uwe

⁶Im Jahr 2015 lag der Roman in seiner 11. Auflage vor.

Timm politische Aspekte. Thomas Linde und seine Freunde sind ehemalige Achtundsechziger. Martin Hielscher bringt die Anrede „Verehrte Trauergemeinde“ in Zusammenhang mit der für den Roman zentralen Frage nach dem Erbe der Achtundsechziger-Bewegung. Hielscher betrachtet die Anrede als repräsentativ für den „Wunsch nach einer Gemeinschaft [...]“. Er bezieht den Leser mit ein und reicht so die Utopie der Achtundsechziger von einer herrschafts- und gewaltfreien Ethik der Gemeinschaft an die Adressaten weiter.“ (Hielscher 177)

Neben Vergänglichkeit enthält das Motto am Anfang des Romans den Verweis auf das Theater. Das Motto entstammt zum Einen einem der berühmtesten dramatischen Werke der Weltliteratur; zum Anderen enthält die Szene einen ausgesprochen theatralischen Effekt. Der Totengräber in *Hamlet* klagt, er singt jedoch seine Klage und wirft dabei in einem spielerischen Impuls einen Schädel in die Luft. Totengräber gehören zu den bewährten melancholischen Topoi (Klibansky u. a. 212) und erscheinen in Uwe Timms Roman ein zweites Mal in einer Szene, die weitere melancholische, theatralische und anatomische Effekte verknüpft. In Vorbereitung auf seine Totenrede besucht Thomas Linde die für seinen verstorbenen Freund Aschenberger bestimmte Friedhofsparzelle. Weitere vom darauf befindlichen alten Grab ausgegrabene melancholische Attribute werden in einer zur Schau stellenden Geste vorgeführt: „hell, kleine Knochenstückchen. Auf einer ausgebreiteten Zeitung lagen Knochen, Arm- und Beinknochen, ein Schädel, ein Schulterblatt.“ (R 164) Die Überreste eines seit langem Verstorbenen sind klassische Vergänglichkeitssymbole, doch erhalten sie eine weitere melancholische Kodierung dadurch, dass Holz und Knochen Motive sind, die traditionell Saturn zugehören (Klibansky u. a. 208, 223).

„Die Pose des Melancholikers impliziert den Zuschauer und setzt immer ihr Wahrgenommenwerden durch ein Publikum voraus“, schreibt Martina Wagner-Egelhaaf

(Wagner-Egelhaaf 116).⁷ Für die Neigung der Melancholie, sich zur Schau zu stellen, hat Walter Benjamin in seinem melancholischen Klassiker *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) den Begriff ‚Ostentation‘ gebraucht (Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ 298). Wagner-Egelhaafs Verweis auf die Theatermetapher als „Chiffre der Vanitas“ (Wagner-Egelhaaf 116) stellt eine Verbindung zu Überlegungen Uwe Timms über das Ende von literarischen Texten her, die am Ende dieses Kapitels besprochen werden. Der Themenkomplex Theater bleibt in dem Roman *Rot* bis auf eine Szene an seinem Ende im Hintergrund. Lindes junge Geliebte Iris bereitet in der Erzählzeit des Romans die Beleuchtung für eine Inszenierung von Goethes Drama *Torquato Tasso* vor. Die junge, erfolgreiche und politisch nicht interessierte Lichtdesignerin, die „sich auf das [beruft], was ihr Lust macht, Lust, Lust, Lust“ (R 285) wirkt bei der Inszenierung eines Dramas mit, das als die Begründung der modernen Dichtermelancholie gilt (Heidbrink 35). Dieses scheinbar widerspruchsvolle Motivgeflecht spielt im fünften Teil dieses Kapitels eine Rolle.

Anatomie ist eine dritte Komponente in dem melancholischen Motivkomplex der Friedhofsszene, der Theater und Melancholie umschließt. Die Überreste des Vorgängers Aschenbergers in der Friedhofsparzelle sind dem Grab in einer quasianatomischen Geste entnommen und ausgestellt. Der eine Totengräber betont die präzise Handarbeit, die dafür erforderlich war: „Die haben wir mit der Hand aufgemacht, kamen mit dem Bagger nicht ran, so eng hier.“ (R 164) Die Spuren einer Obduktion am Schädel stellen den Bezug zur Anatomie her und zu der Begegnung Lindes mit der obduzierten Leiche seines verstorbenen Freundes, die gegen Ende des Romans geschildert wird. Die Melancholie der ersten Szene hat eine zynische Grundierung. Die melancholischen Symbole werden von Symbolen des Lebens und der

⁷Auf die „theatrale Dimension des Geschehens“ bezüglich der Eröffnungsszene des Romans *Rot* hat auch Alexander Honold hingewiesen. (Honold 54)

ausgelassenen Sinnlichkeit abgelöst. Die ihr Frühstücksbier trinkenden Totengräber sprechen von ihrer Arbeit mit einer pragmatischen Sachlichkeit, denn für sie ist der Tod Einnahmequelle: „Nee, sagte der alte Totengräber, Sommer ist eher ruhig. Ich sag immer, sind die Ärzte in Urlaub, haben wir weniger Arbeit. Schlechte Zeiten. Wir brauchen die ja, leben doch von denen.“ (R 164) Markus Lorenz hat darauf hingewiesen, dass die Überreste vom Grab auf der Zeitung mit einer Notiz über die Loveparade, dem Fest der ausgelassenen Sinnlichkeit, ausgebreitet sind. So wird die Zeitungsnotiz buchstäblich zur Unterlage des Memento-mori-Gedankens (Lorenz 289). Auf das Gespräch mit den Totengräbern folgen Hinweise auf „die Bodenbeschaffenheit, Flora und Fauna, gerade die Kleinfafauna, Mücken im Sonnenlicht, Bienen, ganz wunderbar natürlich Schmetterlinge, neulich war es einer der inzwischen seltenen Kohlweißlinge“ (R 165f.). Das seien Dinge, die man nach Thomas Linde für eine gute Totenrede kennen müsse.

Der Blick des Ich-Erzählers auf den Friedhof ist ein ethnographischer. In seinen Paderborner-Poetikvorlesungen, in denen Uwe Timm sein Projekt einer „Ästhetik des Alltags“ darlegt, erklärt er die „Destruktion des Selbstverständlichen“ zum Fluchtpunkt seiner Prosa. Nach Timm kann es für den Schriftsteller produktiv sein „das Alltägliche mit dem Blick des Fremden zu sehen, nicht mit dem des Touristen, sondern mit dem genauen, forschenden Blick des engagierten Ethnographen.“ (EkE 139) Er fährt fort: „Daraus kann sich ein Blick entwickeln, der auf einer kritischen Distanz zum Zeitgeist bleibt und das Gewöhnliche ungewöhnlich zeigt. Ein ästhetischer Blick – eine Form des Erzählens –, durch die sich die Wahrnehmung für das schult, was sonst unbemerkt bleibt – oder was sich als ideologisch Selbstverständliches in die Wahrnehmung einschleicht.“ (EkE 106) Anne Fuchs verortet Timms ins Anthropologische gewendeten Kultur-Begriff, „der Kultur nicht als Bildungssphäre versteht, sondern als eine das

alltägliche Leben erfassende, uneinheitliche und auch kontradiktorische Performanz“ im Kontext der bereits in den 1970er Jahren verworfenen Anthropologie des Allgemein-Menschlichen (Fuchs 230). Fuchs weist auf die Konvergenz zwischen Timms Position und den Zielen einer ethnologisch orientierten Literaturanthropologie hin, die sich damit befasst, „wie literarische Texte an umfassenderen Vorgängen der Symbolisierung teilhaben, die ausdrücklich an kulturelle Praktiken sozialer Gruppen, an ethnische und geschlechtsspezifische Differenzen und politische Machtgefüge rückverwiesen sind.“ (Bachmann-Medick *Kultur als Text* 15)

Die Friedhofsszene wird mit Gegenständen auf dem Grab von Marlene Dietrich vervollständigt, die von Ostereiern und einem in Zellophan verpackten Osterhasen über Lippenstifte und Parfümfläschchen zu Herrenslips und Strapsen reichen. (R 166) Der Friedhof erscheint somit nicht nur als Ruhestätte Verstorbener und Arbeitsplatz von Totengräbern und –rednern, sondern auch als Biotop, als Treffpunkt der Lesben und Schwulen und als Ort der Konfrontation mit Geschichte.⁸ Hinzu kommt die für Timms Werk wichtige Auferstehungsidee, für die die Ostereier stehen. So wie die Gebeine aus dem Grab auf der Zeitungsnotiz liegen, so befinden sich die Ostereier neben Unterwäsche und Strapse. Sinnlichkeit und Tod, Auferstehung und Vergänglichkeit sind auf dem Friedhof nebeneinander zu erleben, existieren buchstäblich auf derselben Ebene – in unmittelbarer Nähe zur Erde. Der ethnographische Blick des Ich-Erzählers hebt die Hierarchien zwischen diesen Gegenständen auf. Performativ gestalten sie alle das Bild des Friedhofs. Aus der ethnographischen Perspektive erscheint der Friedhof als der Ort, an dem die Verflechtung von Leben und Tod auf das Unmittelbarste anschaulich wird. Der Ausdrucksdrang von Sinnlichkeit hat eine Entsprechung in Darstellungstendenzen des Todes. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Linde den Friedhof in Vorbereitung auf die Todesrede

⁸Die Erzählzeit des Romans ist das Jahr 1999. Marlene Dietrich ist 1992 gestorben; damals lebten die Ressentiments gegen ihr Engagement für die amerikanische Armee im Zweiten Weltkrieg auf.

besucht, die er konstruieren muss, rückt der in der Szene betonte Zusammenhang zwischen Tod, Sinnlichkeit und Darstellung in Schrift in den Vordergrund. Die Verknüpfung von Tod, Sinnlichkeit und Darstellungsbedarf gepaart mit der Auferstehungsidee sind für die Poetik des Romans *Rot* ausschlaggebend. Dieser Motivzusammenhang wird auf eigentümliche Weise in dem letzten Satz der Friedhofszone betont. „Der Friedhof ist gut gepflegt, es muß massiv mit Rattengift gearbeitet werden, anders ist es nicht zu erklären, daß die Ostereier noch Wochen später zwischen den Blumen lagen.“ (R 166)

Den Zusammenhang zwischen Anatomie und Melancholie hat Devon L. Hodges in seinem Buch *Renaissance Fictions of Anatomy* so beschrieben: „Anatomy and melancholy have an affinity, [...] they are both an effect of loss – the loss of meaning, the loss of any clear path to the truth, the loss of power to master an uncertain world.“ (Hodges 6, 15) Das analytische Wesen von Anatomie hat sie in der Kulturgeschichte mit der Textarbeit zusammengeführt, wofür berühmte literarische und literaturkritische Titel wie *Anatomy of Melancholy* von Robert Burton (1619) oder *Anatomy of Criticism* von Northrop Frye (1967) stehen.⁹ Die Anspielungen auf die Disziplin der Anatomie während Thomas Lindes Nachforschungen über das Leben seines verstorbenen Freundes in Vorbereitung auf den eigenen Text zu seinem Tod sind Teil der selbstreflexiven Dimension des Romans. Auch zwischen den theatralischen Aspekten von Melancholie und Anatomie hat Jean Starobinski eine Affinität erkannt: „Le théâtre du monde est devenu pour elle [la mélancholie] l’amphitéâtre d’anatomie: elle sait disséquer l’innervation de la souffrance dans ses plus fins rameaux. Et dans sa cadavre qui lui livre tous ses secrets, c’est sa propre mort qu’elle explore par anticipation.“ (Starobinski, „La mélancholie de l’anatomiste“)

⁹Dafür stehen auch etwa Titel wie „Die Anatomie des Erzählens und das Eintauchen in die Erinnerung. Lesen in *Die Entdeckung der Currywurst*“ (Meyer-Minnemann).

29)Die explorative (Text)arbeit am Tod hat auch im Roman *Rot* eine (selbst)entblößende Dimension.

In der zweiten auf Anatomie verweisenden Szene des Romans *Rot* fehlen der verspielte Ton und die theatralischen Effekte. Vor dem Besuch des Friedhofs hat Thomas Linde bereits die Leiche seines Freundes in der Leichenhalle besichtigt, worüber viel später berichtet wird. Trostlosigkeit und die melancholische Signatur der Kälte (Klibansky u. a. 2008) grundieren den Ton dieser Szene. „Schmal sah er aus und so, als fröre er, lag da in dieser eisigen Verlorenheit, mit einem einzigen unstillbaren Wunsch nach Wärme.“ (R 385) Lindes „erste[r] Schreck“ ist aber, dass der Körper obduziert worden ist: er erkennt „eine mit groben Stichen vernähte Naht über den Bauch.“ (R 385) Der Tod seines alten Freundes entzündet in Linde die existenziellen Fragen nach dem Sinn des Lebens. Die schmerzhaft Dimension seiner Ratlosigkeit bezüglich dieser Fragen wird bei der Begegnung mit der obduzierten Leiche Aschenbergers hervorgehoben. Angesichts der vergeblichen Sinn- und Wahrheitssuche, die Nähte in Leichen aber auch Texten hinterlassen, wird in der Szene die Metapher der existenziellen Wunde aktiviert: „Es war ein schrecklicher Gedanke, daß mit dem Tod der Schmerz kein Ende findet, der Schmerz das für immer und ewig bleibende Gefühl war, dieses ausgesetzte Frieren, die Erinnerung an die Wunde, die das Leben war.“ (R 385) Die Übertragung der Metapher der Wunde vom Körper auf das Leben, der Übergang vom konkret Physischen zum Abstrakten steht für ein weiteres Grundprinzip in Timms Poetik. Diese Poetik betont ihren Ausgang im Sinnlich-Konkreten. Wenn an dieser Stelle Thomas Linde an seinen Freund Edmond denkt, der sich in einer früher im Roman beschriebenen Szene in seinem entleerten Haus verzweifelt den Kopf an der Wand blutig schlägt, werden erneut melancholische Motive der Sinnsuche, Leere, physischen Verwundbarkeit und Ostentation verknüpft. „Dieses Scheißleben, das kann doch nicht alles

sein.“ (R 193, 245, 376, 386) ist der Satz Edmonds, der eines der wiederkehrenden Refrains im Roman *Rot* darstellt.

Eine weitere literaturkritische Dimension wird vom Motto des Romans in der von unten nach oben gerichteten Geste des Totengräbers eröffnet. „Das Vanitas-Thema [zernichtet] jegliche literarische Ständeklausel“, wie Markus Lorenz es ausdrückt (Lorenz 288). Das subversive Potenzial dieser spielerischen Geste – „*He throws up a skull*“ – ist zum Einen darin enthalten, dass ein Totengräber spricht, „[d]erb und aus der pikaresken, von unten blickenden Perspektive“ (Lorenz 288) und zum Anderen in der spielerischen, der Erdschwere der Melancholie (Klibansky u. a. 208) trotzen Geste selbst. Es wird gleichzeitig der Vergänglichkeit und den Einschränkungen von Hierarchie getrotzt. Beide Aspekte dieser durch das Motto hervorgehobenen theatralischen Geste sind für die „subversiver Meistersang“ (Lorenz) genannte Poetik Uwe Timms von besonderer Relevanz.

Menschliches Unbehagen angesichts der Vergänglichkeit des Lebens wird im Roman *Rot* als Thema vom Motto eröffnet und zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text hindurch. Thomas Lindes Angst vor dem Alter wird durch seine glückliche Liebesbeziehung mit der einundzwanzig Jahre jüngeren Iris gesteigert: „Es ist das Glück des alten Löwen und das Wissen, das Verstoßenwerden wird sein wie die Vertreibung aus dem Paradies, es wird hart [...]“ (R 217). Diese ungewöhnliche Lebenssituation fordert Linde verschiedentlich heraus und lässt ihn die Alterserscheinungen seines Körpers mit erhöhter schmerzlicher Deutlichkeit wahrnehmen. Wiederholt erlebt Linde sein Spiegelbild an verschiedenen zufälligen Orten als befremdlich (R 40f.): „Ich sah [...] immer wieder auch mich, [...] und ich dachte jedesmal, wer ist das, der ältere Herr da im Spiegel, denn ich sah mir nie in die Augen [...]“ (R 53). Die beunruhigende Prostatauntersuchung erwähnt er gegenüber seiner jüngeren Geliebten nicht (R

195). Auch das saturnische Motiv von „schwache(r) Geschlechtskraft“ und „Neigung zu Impotenz“ (Klibansky u. a. 287) spielt für Linde eine große Rolle. Vor den Treffen mit Iris schlürft er vermeintlich die Potenz steigernde Austern (R 310). Das Versagen im Bett beunruhigt ihn, da er erwartet, dass es sich mit der Zeit häufen wird (R 310).

Lindes Mutter steht im Roman in gewisser Weise repräsentativ für das Alter, wenn von ihrem Alltag ausführlicher erzählt wird. Linde besucht sie während seiner Reise nach Hamburg im Altenheim. Die Mutter führt eine ruhige Existenz und pflegt die Erinnerungen ihrer Familie. Sie ist geistreich und freut sich auf die Besuche ihrer Kinder, doch sind diese Besuche selten und fallen kurz aus. Linde berichtet, dass er von dem Sofa, das seine Mutter extra dafür gekauft hat, damit er und seine Schwester darauf übernachten, nur zweimal Gebrauch gemacht hat. (R 174) Die Traurigkeit der Szene von Lindes Besuch bei seiner Mutter entstammt ihrer Einsamkeit und Sehnsucht nach ihren Kindern und ihrem Leben in Erinnerung an Verstorbene – einen „Fotofriedhof“ nennt sie die gerahmten Fotografien auf dem Biedermeiersekretär (R 171). Dazu kommen die beunruhigende Erwartung der Alterserscheinungen, zum Beispiel der Vergesslichkeit, auf die sie sich vorbereitet, indem sie den Ursprung ihrer Gegenstände beschriftet (R 171), und auch das melancholisch topische Grauen vor dem Tod: „Sie will den Tod nicht akzeptieren. Aber auch das ist normal, [...] es gibt nur verschiedene Grade der Distanz dazu.“ (R 121)

Das melancholische Motiv von Greisenalter und Altersschwäche (Klibansky u. a. 272f.)¹⁰ wird im Roman *Rot* mit dem melancholischen Motiv von Ehe- und Kinderlosigkeit (Klibansky u. a. 223) in Zusammenhang gebracht. Lindes frühere Ehefrau Lena kann das Altern

¹⁰ „Saturn etwa [seit dem Mittelalter Patron der Melancholie - D. S.] [...] ist vom astronomischen Standpunkt aus charakterisiert als der entfernteste Planet, mit der längsten Umlaufzeit – daher wird er in den Mythen als Greis dargestellt.“

nicht akzeptieren, was der Erzähler eindeutig mit dem Kind der beiden verbindet, das Lena abgetrieben hat. Sie hat „den Kampf gegen das Alter aufgenommen“ (R 176), d. h. sie lässt ein Facelifting nach dem anderen machen, macht etliche Diäten, bezahlt viel Geld, damit ihr Fett abgesaugt und Äderchen im Gesicht ausgebrannt werden, für Schönheitsoperationen, Massagen usw. Linde hat wegen seines damaligen Unwillens dem ungeborenen Kind der beiden gegenüber ein schlechtes Gewissen (R 179). Mit dem Blick auf Kinderlosigkeit aus der Perspektive von Menschen im fortgeschrittenen Alter spricht der Roman ein in der deutschen Gesellschaft aktuelles Thema an - im Jahr 2014 hatte Deutschland die weltweit niedrigste Geburtenrate. Linde und Lena gehören der Generation an, die sich in den Sechzigern und Siebzigern gegen traditionelle Familienwerte auflehnte und freie Formen des Zusammenseins ausprobierte. Kinder waren kein fester Bestandteil ihrer Lebenspläne. Es ist bezeichnend, dass es Iris ist - die Vertreterin einer Generation, die Linde mit ihren Werten nicht überzeugt - die sich ihres Kinderwunsches sicher ist und diesen Wunsch mit ihm auch verwirklicht.

Die Vergänglichkeit von Liebesbeziehungen ist eines der Themen des Romans *Rot* (vgl. Hielscher, *Uwe Timm* 162), der sich auch mit den Gründen des Scheiterns dieser Beziehungen befasst. Die meisten Ehen im Roman sind als gescheitert dargestellt. Linde und seine Frau Lena haben aus Experimentierfreude mit anderen Partnern ihre Zuneigung zueinander ausklingen lassen. Lindes Freund Edmond hat mit seiner Frau Vera eine hochdramatische und glückliche Ehe inszeniert, sitzt jedoch in der Erzählzeit des Romans verlassen in seinem ausgeräumten Haus und schlägt sich den Kopf aus Verzweiflung an der Wand (R 192ff.). Während dessen ist Vera auf Entzug in Amerika. Die beiden haben keine Kinder. Auch die Ehe des verstorbenen Aschenberger ist gescheitert, ebenso die Ehe zwischen Lindes Geliebter Iris und dem Controller Ben und zwischen Lindes früherer Geliebter Sylville und ihrem Mann. Eine

einzigste intakte Beziehung - zwischen Lindes ehemaligem Freund aus der Studentenbewegung, Ulrich Krause, und seiner Frau Lina - wird genannt. Der Lebensentwurf der beiden in der ostdeutschen Provinz fungiert als Kontrastfigur zu den mehr oder weniger gescheiterten Beziehungen und Lebensentwürfen der restlichen Paare im Roman. Die bis auf einen Vokal gleichen Namen Lena und Lina suggerieren eine Nähe, gar Komplementarität zwischen den beiden Figuren. Lena, die wie Lina auf Lehramt studiert hat, könnte das Leben Linas haben, gemäß des in der Vokaldifferenz enthaltenen poetischen Konjunktivs.

Thomas Linde und seine alten Freunde sind ehemalige Achtundsechziger. Linde hat sich als junger Student aktiv an der Studentenbewegung beteiligt und zwei Jahre lang vor einem Fabrikator eine mit seinem damaligen Freund Aschenberger verfasste Zeitung verteilt. Der Tod seines alten Freundes und der Auftrag, die Todesrede auf ihn zu halten, zwingen Linde zu einer schmerzvollen Rekapitulation. Weil Aschenberger die Bedingungslosigkeit der politischen Überzeugungen seiner Jugend aufrechterhalten und bis zum Schluss gelebt hat, empfindet Linde das allmähliche Ausklingen des eigenen politischen Elans als beschämend. Sogar die Empörung gegen Ungerechtigkeit hat sich in seinem Leben als vergänglich erwiesen. Die Verbindung von Politik und Vergänglichkeit ist einer der melancholischen Grundtöne im Roman *Rot*. Er wird schon früh nach seiner Veröffentlichung vorwiegend als Rekapitulation der Studentenbewegung gelesen. Es ist ja nicht nur die eigene, sondern die Ermüdung seiner ganzen in der Vergangenheit politisch engagierten Generation, die Linde beschäftigt. „Wie lange habe ich nicht mehr diskutiert, dachte ich, ich konnte mich nicht entsinnen. Es war bei Freunden, bei Edmond, bei Krause, ja bei mir selbst, immer nur das einverständliche Nicken gewesen.“ (R 319)

Die Vergänglichkeit von politischen Träumen und Idealen überschattet im Roman *Rot* die Frage nach dem Erbe der 68er. Lindes Blick zurück auf die politisch aufgeladene Zeit seiner

Generation ist ein nostalgischer. Er hält zwar an vielen der Ideale seiner Jugend fest, nimmt allerdings deutlich den Schwund seiner Fähigkeit wahr, sich zu empören: „Wo ist denn der geblieben [...], dieser heilige Zorn? Diese Ungeduld? Gibt’s das noch?“ (R 356). Vergangen ist der Elan zu rebellieren und vergangen sind die Hoffnungen auf eine bessere und gerechtere Zukunft. Auch beschweren viele Kompromisse mit sich selbst, die Linde eingeht, um sich anzupassen, sein Selbstgefühl: „Wie oft hätte ich in den letzten Jahren zwischen mir und mir einen Strich ziehen müssen. All die Reden, in denen ich ein Leben für die Hinterbliebenen hingebogen habe.“ (R 141) Lindes enger Kontakt zu Iris, der wohlhabenden Vertreterin der nächsten Generation, erhöht seine Unsicherheit angesichts des rapiden Schwindens von politischem Engagement seit seiner Jugend. Das Wiederauftauchen Aschenbergers in sein Leben forciert Lindes Hinterfragung. Denn Aschenberger hat bis zuletzt ein den politischen Idealen verschriebenes Leben geführt und dafür den Preis von Einsamkeit und Isolation bezahlt.

Manche Literaturwissenschaftler haben in der Romandiskussion des politischen Erbes der 68er einen endgültigen Abschied gesehen. „Es gibt kein Danach, die Geschichte ist abgeschlossen und vorüber“, so der prominente Uwe-Timm-Kenner Manfred Durzak. Er ordnet den Roman *Rot* mit Uwe Timms früheren Romanen *Heißer Sommer* und *Kerbels Flucht* in eine Trilogie über die 68er- Bewegung ein (Durzak, „Es gibt kein Danach. Der Roman Rot als dritter Teil einer Romantrilogie über die 68er-Bewegung.“ 78). Durzaks Bezeichnung des Romans als „Nekrolog auf die 68er-Bewegung, die Bestandsaufnahme ihrer Hoffnungen und der Gründe ihres Scheiterns“ (Durzak, „Es gibt kein Danach.“ 74) hat für nachhaltige Diskussionen gesorgt. Im Einklang mit Durzaks Einschätzung steht Monika Schafis Deutung vom Tod Lindes am Anfang des Romans als fatale Konsequenz der Verbindung seiner Liebesgeschichte mit der 68er-

Vergangenheit (Shafi, „Talkin’ ‘bout my Generation: Memories of 1968 in Recent German Novels“ 208).

Außer Linde sind im Roman noch seine Freunde Aschenberger, Edmond und Krause ehemalige Aktivisten der Studentenbewegung. Zwei dieser Figuren widerfährt der Tod. Linde stirbt am Anfang des Romans, Aschenberger ist zwölf Tage davor gestorben. Diese Todesrate von fünfzig Prozent enthält die real historische Erkenntnis des physischen Aussterbens der 68er-Generation und verdeutlicht die Dringlichkeit der Frage nach deren eventueller Nachfolgerschaft. Aschenberger hinterlässt keine Ideennachfolger, selbst zu seinen beiden Kindern ist ihm keine reelle Verbindung gelungen. Laut Aschenbergers Sohn ist es sogar die politische Besessenheit des Vaters, die ihn von der Familie entfremdet hat (R 336ff.). Edmond und seine Frau Vera repräsentieren eine andere Haltung ehemaliger 68er. Sie haben nach dem Romanistikstudium Edmonds mit französischen Weinen gehandelt und ein hochprofitables Großunternehmen aufgebaut. Ihr Lebensstil war opulent und gesellig. Die politischen Überzeugungen ihrer Jugend hielten darin in Form nachsichtigen Umgangs mit ineffizient gewordenen Angestellten nur bedingt Einzug. Zur Zeit der Romanhandlung ist das Leben der beiden ruiniert. Linde hat immer wieder den verzweifelte Edmond vor Augen. Dieses Bild, sowie Edmonds Verzweiflungssatz ziehen sich wie ein roter Faden durch den Roman.

1.2. Leere

Edmonds Verzweiflungssatz „Dieses Scheißleben, das kann doch nicht alles sein.“ benennt die Erfahrung von Leere, welche zu den festen Melancholietopoi gehört (Freud 212).¹¹ Der Topos *Leere* hat im Roman *Rot* eine strukturbildende Funktion. Zum Einen werden leere Wohnräume gefüllten Wohnräumen entgegengesetzt. Edmonds Haus ist von seiner Frau

¹¹ „Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.“

ausgeräumt worden. Aschenbergers Wohnkeller wird nach seinem Tod von dem Ablöser geleert. Der Zynismus immerwährender Attraktivität von Wohlstand gegenüber Idealen ist in dem Kontrast zwischen der Leere der Wohnung Aschenbergers und der Leere von Edmonds Haus genannt – die Wohnung wirkt „erbarmungswürdig verlassen“, das Haus „einzugsfroh.“ (R 187) Auch die kleine Wohnung Lindes ist fast leer und fast ausschließlich nur mit dem Notwendigsten ausgestattet – ganz im Gegensatz zu Iris’ opulenter Wohnstätte, die sie im Stil „verquasteten Bombast[s]“ (R 10) eingerichtet hat. (R 9-11) Das Ausräumen aller drei Wohnungen geht mit dem Verschwinden von Büchern einher. (Im Fall Edmonds enthält der Text den Hinweis, sogar die Bücherregale im Bibliothekszimmer wären abmontiert. (R 187))

Das Ausräumen der Wohnräume Lindes und Edmonds hängt bei beiden mit einer existenziellen Krise zusammen. Während einer Trauerrede vor wenigen Jahren bleiben Linde die Worte aus. „Es hat mir die Sprache verschlagen, es war dunkel, ein Loch, so etwa ist das zu beschreiben, was sich in meinem Kopf auftat, Leere [...]“ (R 142). Linde bezieht diese Erfahrung auf einen Selbstkel wegen jahrelanger Kompromisse mit seinen Überzeugungen gegen die früheren Ideale. Die zahlreichen Trauerreden, die er so verfasst hat, wie sie die Angehörigen der Verstorbenen hören wollten (R 141), waren immer Kompromisse mit sich selbst. Dann hat Linde aber auch noch die bestbezahlte Rede seines Lebens gehalten – auf den Hund eines reichen Paares. Der Vorfall mit dem Hund ist melancholisch, weil er den Höhepunkt von Lindes Selbstkel darstellt, weil der Hund traditionell zu den Attributen der Melancholie gehört (Klibansky u. a. 455) und weil er im Text neben einer Schilderung von „Sozialkitsch“ (R 353) steht: Einmal im Jahr hält Linde die Trauerrede auf eine Person, die vom Sozialamt beerdigt wird. Eine alte Dame begeht Selbstmord, als die Erhöhung ihrer Miete für sie unbezahlbar wird. Davor tötet sie ihren Kanarienvogel, damit er nicht draußen von den Spatzen totgepickt wird. Die

Verbindung zwischen den beiden Geschichten besteht in der Zuneigung zu den Haustieren: „Ja, und dann das allerletzte, die Geschichte mit dem Hund. Sehr verehrte Trauergemeinde, warum nicht? Auch ein Hund ist eine Kreatur. [...] Und ein Tier kann jemandem ans Herz wachsen. Wie der Kanarienvogel.“ (R 352)

Der Skandal ist natürlich nicht, dass im Gegensatz zum Hund keine Trauerrede auf den Kanarienvogel gehalten wird und auch nicht, dass die Trauerrede auf die alte Frau von einem Freiwilligen gegeben wird, sondern dass die alte Frau aus finanzieller Not in den Freitod gezwungen wird - in einer Gesellschaft, in der andere 5000 Mark für die Trauerrede ihres Hundes ausgeben. Linde überwindet seine Lebenskrise, indem er in einer Abwehrgeste gegen das Unrecht der Konsumdominanz alles, worauf er verzichten kann, aufgibt: Bekanntschaften, Eigentum und das Wort Hoffnung in seinen Reden. In Edmonds Leben eines reichen Geschäftsmanns war noch weniger von den einstigen Idealen übrig. Während er sein Verlassensein von Vera beklagt, betrinkt er sich mit teurem Wein aus einem Suppenteller - so, als hätte erst die Leere des Hauses die innere Leere spürbar gemacht. Die Schilderung ist grotesk und behandelt Edmonds Situation mit Spott, denn der Zusammenbruch seiner Lebensweise erscheint als konsequent. Aber auch der Wohnkeller des kompromisslosen Verweigerers Aschenberger wird nach seinem Tod leergeräumt; sein Eigentum, akribische Notizen und Bücher werden von einem Ablöser entsorgt. Linde, den er als seinen Nachfolger ernennt, stirbt bald nach ihm. Aschenberger hinterlässt praktisch keinen politischen Erben und kein reelles politisches Erbe. Außer eines bedeutungsträchtigen Pakets mit Dynamit.

Krause scheint als einziger Protagonist eine an die Zukunft anschließende Existenz gelungen zu sein. Bewusst ist er mit seiner Frau in die ostdeutsche Provinz gezogen. Die beiden arbeiten als Lehrer – Teilzeit, damit sie jungen Kollegen eine Chance geben - haben ein altes

Fachwerkhaus liebevoll renoviert und züchten in ihrem Garten Blumen, „die genaugenommen in diesen Breiten nicht blühen dürften“ (R 289). Krause betreibt ein Antiquariat für Literatur der Achtundsechziger und übt mit seinen Schülern ein Theaterstück über Lilienthal ein. Während Linde nach seiner Existenzkrise seine Bücher verschenkt oder nach der Lektüre in der Post liegen lässt, pflegt sie Krause in dem neben seinem Haus liegenden Schuppen. Der Ort des Antiquariats ist symbolisch – anstelle des traditionellen Werkzeugs werden Bücher aufbewahrt, was ihnen augenzwinkernd einen besonderen Status verleiht. Eingedenk der Ideale von 1968 bezeichnet Krause seine Kinder als „beide mißraten“ – sie studieren Jura und Volkswirtschaftslehre. Der eine Sohn hat an der Börse innerhalb von zwei Jahren mehr Geld verdient als seine Eltern in zwanzig Jahren gespart haben. Doch die Eltern haben ein gutes Verhältnis zu ihnen und die Söhne haben bei der Renovierung des Hauses mitgeholfen (R 289).

Das mit gepflegten Büchern gefüllte Antiquariat, das traditionsgerecht renovierte Fachwerkhaus, die Projekte mit den jungen Menschen vor Ort, sowie die Blumenpracht im Garten Krauses suggerieren das Gegenteil von Leere. „So eine Idylle, gibt’s denn so was, [...]“ fragt Timms Erzähler (R 291), der seine Figuren mit „Ironie und Komik“ behandelt (Durzak, „Die Position des Autors. Ein Werkstattgespräch mit Uwe Timm“ 316).¹² Krauses kämpferische Vergangenheit wird reichlich ironisiert (sein jugendlicher verfehlter Versuch, ein Polizeiauto in die Luft zu sprengen, sein späterer Bausparvertrag mit der Bank, deren Scheiben er einst einschlagen wollte (R 289)), nicht aber sein Lebensentwurf zur Zeit der Romanhandlung.¹³ In dem Blumenmotiv wird der Kontrast zu der Existenz von Lindes Ex-Frau Lena unterstrichen. Während Lindes Besuch bei den beiden gießt Lenas junger angolischer Geliebter die Blumen

¹²Zur Ironie im Roman *Rot* vgl. auch (Rinner 79f.).

¹³Martin Hielscher warnt ebenfalls davor, Krause als ein „hilflos-komisches Relikt“ zu sehen (Hielscher, *Uwe Timm* 169).

auf dem Balkon. Diese Tätigkeit verläuft nicht harmonisch und der gedeckte Tisch von den Nachbarn unten wird oft mit Wasser übergossen. (R 176) Dabei ist Lena damit beschäftigt, gegen die Verfallserscheinungen ihres Körpers zu kämpfen – mit „dem aussichtslosesten aller Kämpfe“ (R 390). Das Motiv ‚sinnloser Kampf‘, das implizit auf Leere verweist, gibt es im Roman ein zweites Mal, wenn von einem Mann berichtet wird, der sich „mit aller Kraft gegen die neue Rechtschreibung gestemmt hat“ (R 146).

Uwe Timms Interpreten haben der These des Romanabschieds von den Idealen der 68er teilweise zugestimmt und andererseits auch entschieden widersprochen. Hans-Peter Ecker liest den Roman zwar als Leichenrede der Epoche bzw. des Wertesystems der 68er, in der hagiographischen Geste erkennt er jedoch eine Einladung zur Nachfolge, „wenigstens im Sinne der Akzeptanz bzw. Übernahme eines spezifischen Wertekanons,“ gerichtet an die nachfolgende Generation, die in einem veränderten historischen Kontext lebt (Ecker 190). Nicht der Tod, sondern das Leben steht nach Susanne Rinner im Mittelpunkt von Lindes Rekapitulation der Entwicklung der Studentenbewegung im Roman *Rot*. Statt als *Nekrolog* liest sie den Roman als *Nachruf* auf die Bewegung und die Ausführungen des Erzähler-Ich als Beitrag zur (Um)formung eines kulturellen Gedächtnisses und deutscher nationaler Identität (Rinner). Auch Martin Hielscher warnt vor dem Missverständnis, den Roman *Rot* als Abgesang auf die Studentenbewegung zu lesen, „so wie es historisch kurzatmig ist, die Geschichte der Achtundsechziger so zu lesen, als sei die Studentenbewegung nur gescheitert.“ (Hielscher, *Uwe Timm* 169) Auch wenn Linde sterben muss, so Hielscher, denunziert der Roman seine Wünsche und utopischen Entwürfe nicht – ganz im Gegenteil (Hielscher, *Uwe Timm* 170). Dass Timm um die Iniziiierung eines Generationengesprächs bemüht ist, das um die Relevanz und anhaltende Bedeutung der 68er-Bewegung kreist, hat Andrea Albrecht betont (Albrecht „Kalzium gegen

das Absurde': Uwe Timms poetischer Existentialismus"35). Wiederholt hat Uwe Timm in Interviews daran erinnert, dass der von den Achtundsechzigern herbeigeführte Aufklärungsschub und ihre progressiven Errungenschaften die deutsche Gesellschaft nachhaltig zum Besseren verändert haben und zwar auf eine Weise, von der auch die Kritiker der Bewegung unmittelbar profitieren (Lehner).

Es gibt im Roman *Rot* die Figur der jungen Deutschtürkin Nilgün, die in einem Zustand der Empörung lebt, der Thomas Linde an seine politisch aktive Jugend erinnert. Nilgün ist doppelt melancholisch gezeichnet: zum einen ist sie Empörte und somit von der Melancholieüberlieferung her Saturn zugeschrieben (Klibansky u. a. 208), zum anderen trägt sie schwarz: „Nilgün, schwarz das Haar, schwarz die Augen, mit einem feuchten Glanz, schwarz das Kostüm, schwarz die Schuhe.“ (R 109) Als erfolgreiche und aufreizend gekleidete Zahnärztin ist sie zwar Vertreterin der nächsten, mehrheitlich dem Konsum verschriebenen Generation, mit der Linde bezüglich ihres politischen Engagements hauptsächlich negative Erfahrungen macht. Doch ist Nilgün eine Ausnahme. Zu ihrem Empörtsein angesichts der politischen Verhältnisse in der Welt gehört eine ausgezeichnete Informiertheit und, worüber sie nie spricht, Behandlung von Illegalen in ihrer Praxis (R 320). Statt mit Leere wird Nilgün mit Inspiration in Zusammenhang gebracht – in ihrem Leben hat die Utopie einen Stellenwert. Nilgüns Empörung wird so beschrieben: „Das war der Ausbruch eines Vulkans. Es war ein Naturereignis, wie Nilgün explodierte, ihre ohnehin glänzenden Augen [...] blitzten, sprühten regelrecht [...] Sie sah hinreißend aus, eine feurige Furie.“ (R 138f.) Nilgüns Ausbruch erinnert Linde an die eigene Inspiration in seiner Jugend, die sich in einer überzeugten Haltung gegen das Unrecht äußerte. (R 139) Sie gehört auch in die Reihe von Engeln im Roman - als „(e)in Engel der Empörung“ erscheint Nilgün dem Erzähler, wenn sie sich über den Egoismus ihrer Altersgenossen aufregt (R

139). Engel sind im Roman *Rot* Mittlerfiguren zwischen irdischen und höheren Sphären. Dies wird in meinen folgenden Ausführungen über Melancholie und Transzendenz verdeutlicht.

Aber auch zu einer vollkommen in die Konsumkultur eingetauchte Vertreterin ihrer Generation, nämlich zu Iris, gelingt Thomas Linde ein echter Kontakt. Iris ist nicht politisch interessiert und gegenüber jeglicher Widerstandsversuche der Konsumgesellschaft äußerst skeptisch eingestellt: „Iris hört das, hört es wie eine Nachricht aus fernen Zeiten, ich hätte auch über die Christenverfolgung reden können.“ (R 375) Linde tritt in ihr Leben, als sie die Verstummung in ihrer Ehe bereits seit Jahren wahrnimmt. (R 106, 107f., 235) Das Motiv Leere taucht ebenfalls auf, als Iris von ihrem von Ben nicht geteilten Wunsch nach Kindern spricht. (R 108) Iris’ Stimme – eine von mehreren Dialogstimmen im Roman - fungiert als Widerrede zu Lindes Überzeugungen. Weil sie Lindes Partnerin ist, gewinnt ihre Stimme gegenüber den anderen Stimmen im Roman an Gewicht. Und es ist die ausschließlich ablehnende Iris, die gegen Ende des Romans von Aschenberger sagt, den sie anfangs für verrückt hielt: „Je länger ich, [...] über diesen Aschenberger nachdenke, desto mehr gefällt mir seine Kompromißlosigkeit.“ (R 326) Auf dem Weg zurück von dem gemeinsamen Ausflug zu Ulrich Krause in die ostdeutsche Provinz streitet Linde längere Zeit mit Iris (R 304). Das Ergebnis sind ihre Tränen (R 305) und eine besonders hingebungsvolle Nacht (R 308), in der es zu „eine(m) alles durchdringenden Doppelschlag“ der Herzen kommt (R 308).¹⁴ Dabei ist die Beeinflussung gegenseitig, was im letzten Teil dieses Kapitels von Bedeutung sein wird. Auch Andrea Albrecht weist darauf hin, dass es nicht die wie Linde dem „Verein der Weltverbesserer“ gehörende Nilgün ist (R 110), der es gelingt, ihn herauszufordern, sondern Iris (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“.

¹⁴Monika Albrecht bietet eine entgegengesetzte Lektüre der Szene: danach macht der Besuch in Anklam mit darauffolgendem Streit die Inkompatibilität zwischen Linde und Iris deutlicher (Vgl. M. Albrecht „Das Beispiel Kropotkin: Umsetzung von ‚68er Inhalten‘ bei Uwe Timm“ 92f.).

Jazz, Politik und Sinnlichkeit in Uwe Timms ‚Rot‘“29). Während Nilgüns Wutausbruch Lindes Nostalgie nach der eigenen erloschenen Empörung weckt (R 139), beschert ihm Iris ungeahnte Momente erfüllten Glücks. Es sind wiederum diese erfüllten Momente, in denen sich Linde als Teil der kritisierten Erlebnis- und Konsumgesellschaft erweist (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“29).

Bezüglich der Frage nach Verabschiedung oder Weiterreichen der Ideale von Achtundsechzig an die nächsten Generationen verweist Monika Albrecht auf eine Art von Konsens, die eine über Deutschland hinausreichende Debatte um den Stellenwert dieser Ideale in Geschichte, Kultur und Gesellschaft erzielt hat (M. Albrecht „Das Beispiel Kropotkin“78). Die Studentenbewegung wurde von dieser Debatte als ‚erfolgreich gescheitert‘ eingeschätzt (Cornils) - sie konnte das System nicht abschaffen, gegen das sie sich richtete, doch war sie erfolgreich in den Veränderungen dieses Systems, die sie herbeiführte. Die Kontroverse um die diesbezüglichen Aussagen des Romans *Rot* bettet Albrecht in diese seit den 1990er Jahren wieder aufgeflamnte Debatte ein. Der (fast) weltweite Triumph des kapitalistischen Wirtschaftsmodells hat eine Reevaluation der Zeit der Rebellion dagegen erneut an die Tagesordnung gerufen (M. Albrecht „Das Beispiel Kropotkin“ 78).

Die Frage nach dem Erfolg bzw. Scheitern der Studentenbewegung ist unter anderem die Frage nach der (Un)zulänglichkeit utopischen Denkens. Die geschichtsphilosophische Moderne war durch die Idee gekennzeichnet, dass der Mensch kraft seiner Vernunft zu einer globalen Beurteilung der Welt und ihrer historischen Dimension fähig ist. In der Geschichte wurden Veränderungspotenziale angenommen, über deren Verwirklichung sich Argumente mit einem normativen Anspruch finden (Heidbrink 281). Ludger Heidbrink führt zwei Gründe an, aufgrund derer sich dieser Zugriff auf die Geschichte am Ende des 20. Jahrhunderts nicht

aufrechterhalten lässt. Zum einen setzt jede Aussage über den Charakter der Geschichte den „Horizont einer eschatologischen Zukunft“ (Löwith 257, zit. nach Heidbrink 281) voraus, der mit der Profanisierung des modernen Weltverstehens zerfallen ist. Zum Anderen erscheint nach dem Zusammenbruch sozialistischer Gesellschaftsordnungen in Osteuropa 1989 die demokratisch-liberale Gesellschaftsstruktur des Westens als weitgehend alternativlos (Heidbrink 281), weswegen Francis Fukuyamas Titel *Das Ende der Geschichte* eine Furore auslösen konnte. Die Auffassung vom Ende der Utopie hat Beständigkeit. Im Jahr 2011 präsentierte ein Gasthistoriker an der Washington University in Saint Louis sein Buchprojekt über die, so die These, letzte Utopie – die Menschenrechte. Inwieweit die Utopien einer gerechteren Gesellschaft allesamt der Vergänglichkeit unterliegen, ist eine der großen Fragen im Roman *Rot*. Der neoliberal dominierte historische Augenblick lässt sie als hoffnungslos überholt erscheinen, wie das die entgegengesetzten Positionen von Linde und Iris zum Ausdruck bringen: „Die Welt sollte anders sein – oder etwa nicht? – So wie die nette realsozialistische Zone früher?“ (R 154) Die historische Erfahrung mahnt zudem vor den Gefahren, die in Ideologien stecken. Über die Aufgaben auch ästhetischer Erziehung und Bildung, kritische Fähigkeiten auszuformen, die Ideologien als solche entlarven und den persönlichen Horizont über ihre Dogmen erweitern, besteht Konsens. Linde bleibt aber Suchender des „andere[n]“ (R132), womit im Text die Utopie von mehr Gerechtigkeit gekennzeichnet wird. Die Utopie wird im Roman *Rot* verteidigt, indem auf ihrem existenziellen sinnstiftenden Potenzial bestanden wird. Nicht nur vermag es Linde, Iris von ihrem attraktiven, jungen und reichen Ehemann zu gewinnen, die Entfaltung ihrer Liebe geht mit wachsender Sympathie von Lindes Partnerin für seine utopischen Ansichten einher.

Wie lässt sich Utopie in einer Zeit verteidigen, die gute historische Gründe dafür hat, sich gegen jegliches utopisches Denken skeptisch bis schroff ablehnend zu verhalten? Die teils

ironisch, teils provokativ angesprochene Gemeinschaft der „verehrten Trauergemeinde“ wird im Roman im Namen der Utopie angestrebt. Der Tod fungiert dort als wichtigster Rechtfertiger der Utopie. Martin Hielscher formuliert dies so: „Es gibt vielleicht kein stärkeres Band zwischen Menschen als die Einsicht in die Sterblichkeit, wenn sie ohne die Formeln konventionellen und religiös-metaphysischen Trostes einmal wirklich wahrgenommen wird.“ (Hielscher, *Uwe Timm* 170) Wiederholt betont auch der Ich-Erzähler im Roman *Rot* die einigende Potenz des Wissens um den Tod: „Das ist es, was uns dem Tod widerstehen läßt, dieses Wissen: Wir alle gehen ihm entgegen, und diese gemeinsame Haltung, uns gegen ihn zu verbrüdern. Schwestern und Brüder im Leben zu sein.“ (R 92). Um die Bezüge zwischen Geschichte und Utopie, die der Roman verhandelt, geht es am Schluss dieses Kapitels.

1.3. Philosophie und Unzulänglichkeit der Sprache

Die Verbindungen zwischen Melancholie und Philosophie gehen auf die griechische Antike zurück. Platons Dialog *Thaitet* und Aristoteles' Abhandlung *Metaphysik* sind die zwei Werke, in denen der Ursprung von Philosophie auf ein Staunen zurückgeführt wird, das nach Erkennen trachtet und Reflexion auslöst, die so mühevoll wie unvermeidbar ist - das *pathos*, als das erleidende und gleichsam affektive Erfassen des Seins in seiner Totalität (Heidbrink 51). Das „tiefere Wissen“, das sich auf die Suche nach dem Geheimnis des Seienden aufmacht, entspringt dem göttlichen Wahnsinn, der - der melancholischen Erfahrung (Földényi 36f.). Das philosophische Pathos bezieht sich dabei auf die Erkenntnis der höchsten Idee, auf die *theoria* als Weise der geistigen Anschauung und auch auf Formen der mystisch-religiösen Erfahrung des „ganz Anderen“ (Heidbrink 51). In seiner Studie *Melancholie und Moderne* verfolgt Ludger Heidbrink die Entwicklung des philosophischen Pathos in der Neuzeit zu der Frage nach dem „Sein im Ganzen“. Platons Bestimmung der *mania* bzw. *melancholia* als Vermögen der Seele

und Aristoteles' Vereinigung außerordentlicher philosophischer Leistungen mit dem melancholischen Charakter finden nach Heidbrink eine Neuartikulation in Martin Heideggers Frage nach dem Grund eines Gestimmtseins, das sich als Er-staunen, Zweifel oder aber Verzweiflung kundtun kann (Heidbrink 51).¹⁵ Für Heidegger stellt die Melancholie das Wesensmerkmal der Philosophie überhaupt dar. An die platonische und aristotelische Tradition der *melancholiagenerosa* anknüpfend, charakterisiert Heidegger das philosophische Denken als schöpferische Tätigkeit. Diese Tätigkeit befähigt in der „Grundstimmung“ der Schwermut zur Eröffnung der Seinsfrage (Heidbrink 274). Die Betonung der Verbindung zwischen Melancholie und Philosophie in der existenzialistischen Philosophie Heideggers ist für diese Ausführung von Bedeutung.

Im Roman *Rot* lassen sich Bezüge zwischen Melancholie und Philosophie zum einen auf der Ebene der Romanhandlung und der Figurencharakterisierung beobachten. Zum anderen nimmt der Text direkten Bezug auf die für die Studentenbewegung entscheidend wichtigen Philosophien des französischen Existenzialismus, des Marxismus und der kritischen Theorie. Außerdem verfährt der Romantext selbstreflexiv und somit philosophisch, hinterfragt die eigene Beschaffenheit und den Spielraum, den er hat, um ästhetisch zu funktionieren und aufklärerisch zu wirken. Jede ernst zu nehmende ästhetische Selbstreflexion findet in der Moderne zwangsläufig im Zeichen der Melancholie statt.

Der Hauptprotagonist im Roman *Rot* Thomas Linde ist promovierter Philosoph (R 197). Der verstorbene Aschenberger hat sich aus dem Leben in die Philosophie und politische Theorie zurückgezogen. „Langes Nachdenken und wenig Reden“ (Klibansky u. a. 208), sowie

¹⁵Zum Verhältnis Gelehrsamkeit-Traurigkeit vgl. auch Wagner-Egelhaaf 12ff. und Leonhard Fuest: „Die traurige Wissenschaft. Eine Reflexion an den Abgründen der modernen Philologie“. <www.formukulturgeschichte.de.1/04> (2004)>.

„die Fähigkeit zu tiefem philosophischen Denken“ (Klibansky u. a. 233) gehören zu den festen Saturn zugeschriebenen Topoi und charakterisieren die beiden Romanfiguren. Laut dem arabischen Astrologen und Naturphilosophen Abu Ma'sar, zu dessen Zeit (9. Jahrhundert) die Verknüpfung von Melancholie mit dem Planeten Saturn bereits vollzogen ist, weist Saturn auf Geheimnisse hin, „während keiner weiß, was in ihm ist und er es auch nicht zeigt, wissend von jeder dunklen Angelegenheit.“ (Klibansky u. a. 208) Das Geheimnis der von Aschenberger geplanten Sprengung der Siegessäule in Berlin vereint ihn mit Linde und später auch mit Iris. Das melancholische Prädikat von „Einsamkeit und Ungeselligkeit“ (Klibansky u. a. 207) trifft besonders auf den sich von der Welt zurückgezogenen Aschenberger zu, doch ist auch Linde gerne allein, was die Tätigkeiten des Nachdenkens und Schreibens auch voraussetzen. Obwohl Linde die meiste Zeit seines Lebens Berufe ausüben musste, die keine Verbindung mit seinem Studium hatten, hat er seine intellektuellen Interessen gepflegt und weiter entwickelt. Er hat seinen durch die Philosophie geschulten Blick auf die Wirklichkeit aufrechterhalten. Es ist der philosophische Blick, der seine Traurigkeit und Ratlosigkeit nährt. Der Philosophie verdankt Linde aber auch den Halt im Leben. Der wissensschwere Blick auf die Wirklichkeit macht ihn für ihre Unstimmigkeiten anfällig, gleichzeitig verschaffen ihm seine Kenntnisse auch Vorteile, nicht zuletzt, wenn er mit ihrer Hilfe die Aufmerksamkeit der jungen Iris gewinnt. Der Roman spielt in den Neunzigern, einer Zeit, die sich als aphilosophisch begreift und während der in Deutschland, im Gegensatz zu den Jahrzehnten davor, eine kleine Minderheit Philosophie als Hauptfach studiert. Halb ironisch und halb nostalgisch, mit Blick auf das vergängliche Leben, wirbt der Text für das philosophische Wissen: „Ich kann behaupten, sehr verehrte Trauergemeinde, ich habe die Aufmerksamkeit, vielleicht sogar die Zuneigung dieser Frau durch zwei Zitate erworben, Shelley und Hegel, und allein damit hat sich das Studium gelohnt [...]“ (R

55). Es ist bezeichnenderweise ein melancholisches Zitat von Percy Bysshe Shelley, das Iris besonders beeindruckt „Ist die Lampe erst zerschlagen, liegt im Staub tot das Licht.“ (R 54) Es gehört zu den refrainartig wiederholten Sätzen im Roman.

Das Motiv Bücher hat im Roman *Rot* eine bedeutungsträchtige ästhetische Funktion. Das Schicksal von Büchern linker Literatur fungiert als Projektion des Erbes der Studentenbewegung. Aschenberger hat seinen Wohnkeller in eine Art Sammelstelle linker Literatur verwandelt, das auch seine eigenen akribischen Notizen enthält: „Der Korridor, das Schlafzimmer, das Arbeitszimmer, alles vollgestopft mit Büchern, Zeitschriften, Flugblättern. Ein Altpapierlager linker Literatur.“ (R 52) Die Szenen vom Ausräumen seiner Wohnung gehören zu den düstersten im Roman. Mit Aschenbergers Tod tritt dort sofort ein Zustand des Verfalls ein („[...] Silberfische huschten über den Tisch [...]“ (R 60)), zumal sich sein Sohn für keinen der Gegensände interessiert (R 48, 65f.). Zweimal gebraucht der Text im Zusammenhang mit der als unnütz angesehenen linken Literatur Verdauungsmetaphern. Der Auflöser der Wohnung Aschenbergers bietet den Vergleich an, die ganze linke Theorie sei im Osten „[...] wie bei einer Diarrhöe abgeprotzt worden.“ (R 47) Bei seinem nächsten Besuch in der Wohnung beobachtet Linde, dass die Regale nach vorn und leer gekippt worden sind - „Wie ausgekotzt.“ (R 161). Beide Metaphern suggerieren ein Nicht-Verarbeitetsein dieser Literatur, eine Verschwendung, die hässlich ist. Die Verluste werden vom Text mit einer Mahnung betrauert, die in dem Motiv des Bücherhaufens enthalten ist. Einmal wurde er in der neueren deutschen Geschichte bereits mit fatalen Konsequenzen aufgetürmt: „Im Arbeitszimmer lag noch immer, wie auf einer Müllkippe, dieser Bücherhaufen, verknickt, aufgeblättert, die Buchrücken aufgesprungen, zerdrückt, eingerissen. Ich bückte mich und hob eines der Bücher auf. *Spuren*, Ernst Bloch.“ (R 253) Linde findet auf dem Boden eine Erstausgabe von Herbert Marcuses

Versuch über die Befreiung mit Widmung vom Autor (R 65). Auch diese interessiert den Sohn nicht.

Bücher und Wissen werden im Roman *Rot* empfohlen und vor ihnen wird auch gewarnt. Das Bild von Büchern als Räuber des Lebens, das auch in Uwe Timms Essays auftaucht (AE 142; Timm, „Montaignes Turm“ 13), erscheint an einem Ort im Roman, der eigentlich dem Leben verschrieben ist. Ulrich Krauses Existenz in der ostdeutschen Provinz wird als die harmonischste von den Existenzen der ehemaligen Achtundsechziger im Roman beschrieben. „Da standen und lagen sie in Holzregalen, grau und schon jetzt stockfleckig, die 68er Literatur, Bücher, die auf ihre Opfer warteten, um denen, die nach ihnen greifen, sie lesen, wie die Vampire das Leben auszusaugen. Bücher, Bücher, Bücher.“ (R 290) Dem Besuch in Anklam geht ein Besuch in dem geleerten Wohnkeller Aschenbergers voraus, der von der Trauer über die Vernichtung seiner Bücher und Notizen gezeichnet ist. (R 283f.) „Schnitt-Gegenschnitt-Technik“ nennt Steffen Martus Timms Verfahren, verschiedene Perspektiven von Sachverhalten im Text aufeinander folgen zu lassen (Steffen 210). Der Gegensatz von Trauer über den Bedeutungsschwund linker Literatur und Warnung vor ihrer lebensverfremdenden Potenz ist auch der Gegensatz von Melancholie und Lebendigkeit, den der Roman ästhetisch verhandelt, unter anderem, indem er die Farben Rot und Schwarz gegeneinander aufspielt. Davon handelt der fünfte Teil dieses Kapitels.

Um nichts weniger als Leben und Tod geht es im Roman auch bei der Schilderung von Lindes Erfahrungen als Animateur an der spanischen Meeresküste, einem Ort, der Erholung und Unterhaltung gewidmet sein soll. Der Kontrast zwischen lesendem und an Philosophie interessiertem Linde und seinen „lebenshungrigen Kollegen“ fällt ganz zum Vorteil des kontemplativen Elements aus. So empfindet auch die besonders lebenshungrige Tessy, die

angesichts Lindes Lektüre von Augustinus' *Confessiones* (R 204) bemerkt: „Du machst das gut. [...] Du hältst dich raus.“ (R 204) Leere fungiert in der Sequenz als die hinterhältige aber gleichzeitig auch wirkungsvolle treibende Kraft der Geschehnisse. Die Flucht vor versus das bewusste Erleben von Leere der Existenz wird in paradigmatischer existenzialistischer Manier als Entscheidung für oder gegen inneren Frieden dargestellt. Der Kapitalismus wird in dieser Sequenz als System kritisiert, das die Menschen von ihren eigentlichen Bedürfnissen entfremdet. Gegen das „Gefühl der Leere“ (R 205), oder die Empfindung, in ein Loch gefallen zu sein, erfindet es zum Beispiel den Beruf des Animateurs. Die Animateure sollen Touristen unterstützen,

die nur eines im Sinn hatten, dieses Loch zu schließen, [...] in dem man wie in einem Sog selbst verschwindet, eine stille, weite Fläche, die strudelförmig in ein Loch stürzt, geräuschlos, absolut geräuschlos, eine Bewegung, ziehend, saugend, Langeweile ist ein altmodisches Wort dafür – Stillstand gibt nicht dieses Ziehende, Angstmachende wieder. [...] Ein tödliches Loch, es hätte Zusammenbrüche gegeben, Selbstmordversuche womöglich, und genau das war die Stunde [...] der Animateure. (R 198)

Die saturnischen Motive „Selbstvernichtung und Fragen der Langeweile“ (Klibansky u. a. 208) werden mit dem melancholischen Attribut der Gefangenschaft (Klibansky u. a. 223) versehen, womit die Fehlfunktion des Profitmechanismus entblößt wird – die jungen Touristen bekommen ihren Alltag eingeteilt wie „Sträflinge“ (R 198). Der Intensität der Beschreibung menschlicher Angst vor der Leere entspricht im Text das Ausmaß der Anstrengung, die nötig ist, um die Leere durch Zerstreuung zu vertreiben. Die prominenten melancholischen Topoi Leere, Stille und Stillstand (Jahraus, „Mnemosyne und Prosopopoiia: Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm“ 17; Fuest, *Poetik des Nichtstuns* 92)¹⁶ werden in ihrer Kombination als Bedingung für das wahre Leben genannt: „erst dann wird deutlich, daß es nur dieses gibt, dieses einmalige,

¹⁶Die die Persönlichkeit prägende Erfahrung von Stillstand wird auch von Günter Grass in dem Essay „Vom Stillstand im Fortschritt“ hervorgehoben: „Nur wer den Stillstand im Fortschritt kennt und achtet, wer schon einmal, wer mehrmals aufgegeben hat, wer auf dem leeren Schneckenhaus gesessen und die Schattenseite der Utopie bewohnt hat, kann Fortschritt ermessen.“ (Grass 322).

dieses unwiederbringliche Leben, das in dem Getöse sonst verlorengeht [...]“ (R 205) „Die schwerste Arbeit der Welt“ nennt der Erzähler die Tätigkeit des Animateurs, seine Aufgabe, „[k]eine Traurigkeit aufkommen zu lassen“ (R 206) und vergleicht sie mit der Sterbebegleitung (R 205). Diese „Arbeit an der Verdrängung des Todes“ (R 206) vernichtet das Leben. Nach fünfzehn Jahren im Betrieb ist Tessy von der „Jagd nach dem Leben“ (R 205) dermaßen ausgezehrt, dass sie Selbstmord begeht. (R 206) Das schwer zu ertragende Wissen um den Tod und die daraus entstehende Selbstvernichtungsgefahr vereint in der melancholischen Textur des Romans Linde mit den übrigen Animatoren, sie mit ihren Kunden, aber auch mit Iris, und den restlichen Achtundsechzigern.

Denn auch Iris’ Beruf zielt darauf ab, „das Absurde, das aus den dunklen Ecken der Wohnungen kriecht, durch gut gesetztes Licht zurückzudrängen“ (R 29) (A. Albrecht, „„Kalzium gegen das Absurde““ 46). Edmond hat das Absurde durch guten Wein, Geschäfte und laute Inszenierungen einer spannenden Ehe verdrängt, was nur funktionierte, solange seine Frau da war und das Haus voller Gegenstände. In dem Streben nach mehr Substanz in seinem Leben verzichtet Linde nach einer Lebenskrise auf seinen Besitz. Aschenberger verwandelt seine Wohnung in einen Bunker linker Ideologie, womit er seine Existenz füllt. Auch in dem vollgestopften Papierlager tritt allerdings mit seinem Tod unmittelbar die Leere ein. Mit seinem Projekt, die Siegestsäule zu sprengen, will Aschenberger ein Zeichen setzen, sich bemerkbar machen, doch ist es ein Projekt, das auch Linde nicht wirklich realisieren will.

Lindes analytischer Blick bezieht sich auf die saturnischen Eigenschaften „bedachtsames Handeln, Verstand und Unterscheidungsvermögen“ (Klibansky u. a. 223). Seine durch die Philosophie geschulte Reflexionsfähigkeit unterscheidet ihn zwar von seinen Kollegen, das melancholische Motiv des für den Beruf des Animateurs zu hohen Alters (Klibansky u. a.

208) vereint ihn aber gleichzeitig mit Tessy. Tessy ist Opfer der oberflächlichen konsumfördernden Propaganda ihrer Zeit, die Konsum beeinträchtigende Traurigkeit und Verletzlichkeit als Schwächen sieht: „Sie ist eine neue Erscheinung, Menschen, die sich verströmen müssen, um anderen das Leben zu ersetzen. Die Arbeit an der Verdrängung des Todes.“ (R 206) Lindes Kenntnisse und seine philosophisch trainierte Denkfähigkeit machen ihn gegen dieser Propaganda immun, auch da, wo er sich beteiligen muss, zum Beispiel, weil er dafür bezahlt wird. Wenn gegen Ende der Schilderung von Lindes Animateurerfahrung die Leserschaft wieder einmal direkt angesprochen wird, wobei klischeehafte Denkmuster entkräftet werden, bleibt der Roman seinem aufklärerischen Impetus treu: „Sehr verehrte Trauergemeinde. [...] Sie denken, das sei paradox, aber es ist genau das. Zum Leben gehört dieses Gefühl der Leere.“ (R 205)

Zwischen Linde und Tessy baut der Text ein weiteres Band auf – in einer ästhetischen Erfahrung oder genauer in deren Abwesenheit. Er lässt die beiden an einem strahlenden Morgen gemeinsam vor dem blauen Meer sitzen. Es bleibt unklar, wie Tessy die bildschöne Naturkulisse erlebt. Die Szene ist vor dem Hintergrund und als Kontrast zu der Szene unmittelbar vor der Animateur-Episode aussagekräftig. In Timms charakteristischer Schnitt-Gegenschnitt-Technik wird in zwei Szenen die Farbe Blau eingesetzt – vor und nach der Episode über die Tourismusindustrie. Iris’ Bemerkung in der ersten Szene, sie würde niemals wie Lena einen absurden Kampf gegen das Altern führen (R 195), erinnert Linde schmerzlich an die Jugend, in der man sich keine Gedanken über das Alter machte. „Das Alter, das richtige, beschwerliche, entstellende Alter bleibt etwas merkwürdig Abstraktes.“ (R 196) Dann erinnert er sich daran, dass kürzlich ein alter Mann fast drei Monate in seiner Wohnung verwesete, bevor er gefunden und entsorgt wurde (R 196). Linde betritt daraufhin die Gedächtniskirche in Berlin und findet

Trost gegen die drohende Vergänglichkeit in dem Blau ihrer Fenster – eine ästhetische Erfahrung, die über Sprache und Vernunft hinwegreicht: „Das Blau der Kirchenfenster leuchtet gegen jede Unbill, auch gegen die Angst an“ - auch wenn es vergänglich ist - „aber eben nur in diesem Augenblick“ (R 197).

Die zweite in Blau getauchte Szene spielt nach der Schilderung von Tessys späterem Selbstmord. Die Szenerie ist klischeehaft aber wunderschön, „wie aus einem Reiseprospekt“ (R 207), nur das von solchen Prospekten inszenierte Glück fehlt. Anders als bei Lindes Besuch in der Gedächtniskirche ist von Trost keine Rede, vielmehr vermitteln die Epitetha des Meeres Teilnahmslosigkeit. „Blau der Himmel. Tessy blickt in Richtung Meer, das blau und träge, fast unbewegt daliegt. Ihr Gesicht wirkt ruhig, ja entspannt unter der schwarzen, die Sonne spiegelnden Sonnenbrille.“ (R 207) Das strahlende Blau des Meeres und des Himmels ist von seiner Trost spendenden Potenz geleert, ähnlich der Lebensideologie Tessys, die der Substanz entbehrt. Das Blau und die Schönheit der Landschaft, die kein Glück oder Trost spenden, werden als Beispiele dafür eingesetzt, wie Oberflächen funktionieren, wenn sie der Substanz entbehren. Sie blenden, ohne zu berühren. Lindes Figur steht auf der einen Seite für das Streben nach Tiefe und Wahrhaftigkeit mit dem Gedanken an die Einmaligkeit und Verletzlichkeit des Lebens. Der Tod wirkt in seinem Lebenskonzept auch als letzte ethische Instanz. Seine Sinne sind für die Schönheit der Welt offen, die er als tröstlich erleben kann, auch wenn ihm seine Vernunft sagt, dass der Trost ebenso vergänglich ist. Auf der anderen Seite wird eine kommerzielle Kultur geschildert, die davon profitiert, eine bewusste gesunde Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit der Existenz zu unterdrücken. Sogar die allgemein zugängliche strahlende Attraktivität des Himmels und Meeres können darin wirkungslos gemacht und zum Klischee degradiert werden. Tessy versteckt ihre Augen hinter der Sonnenbrille und bleibt kalt.

Der einzige ehemalige 68er Freund Lindes, in dessen Leben Philosophie ihre Rolle verloren hat, ist Edmond. Seine Figur repräsentiert den hedonistischen Strang der Studentenbewegung: „Edmond war ein Weinkenner. Die Studentenbewegung ließ ja viele Kenner des italienischen und französischen Weins zurück.“ (R 182) Augenzwinkernd baut der Satz einen Gegensatz zu denjenigen Vertretern der 68er auf, die sich statt auf Wein auf die italienische und französische Philosophie konzentrierten. Aschenberger mit seinen Italienischkenntnissen und seinem Interesse für Antonio Gramsci (R 294) steht exemplarisch für die zweite Gruppe. Uwe Timm hat über die Philosophie Albert Camus’ promoviert und die Ansichten des Ich-Erzählers tragen Züge des französischen Existenzialismus, worauf im Folgenden eingegangen wird. Während Edmonds Leben das Extrem einer hedonistischen Entfernung von der philosophischen Reflexion verkörpert, steht Aschenberger für den Asketismus der 68er, für das Streben nach einem Leben allein im Geistigen. Edmond steckt im Roman in einer verzweifelten Lebenskrise, die ihn den vom Wein vernebelten Kopf an die Wand schlagen lässt. Aschenberger ist tot; sein einziger zweifelnder Semi-Nachfolger ist der Ich-Erzähler. Thomas Linde lebt ungefähr in der Mitte der beiden Extreme. Philosophie und Reflexion sind ihm wie früher sehr wichtig, er lebt aber auch andere Aspekte des Lebens, mitunter Konsum und sinnlichen Genuss. Dass sich die junge Iris in ihn verliebt, verleiht seinem Post-68er-Lebensentwurf aber nur bedingt Gültigkeit, denn die Logik des Romans erfordert Lindes Tod.

Einen Sieg trägt Linde allerdings eindeutig davon und dieser geht auf seine Kenntnisse, Belesenheit und Tiefe zurück – die Liebe von Iris. Sie wird bei einer seiner Trauerreden auf ihn aufmerksam. Dann beeindruckt er sie mit Zitaten aus Dichtung und Philosophie zu ihrem Spezialgebiet, dem Licht. Er weckt ihre Neugierde. „Das war der Moment, als sie mich mit

anderen Augen ansah, ja, sie ließ mich [...] zu sich hinein, sie sah mir in die Augen, als wolle sie weiter in mich hineinsehen, forschend, wer ich bin, und ließ mich damit zugleich auch zu sich hinein.“ (R 54) Linde gewinnt Iris von ihrem jungen, erfolgreichen und, wie er immer wieder betont, sympathischen Ehemann (R 132, 155) dadurch, dass sie sich von dem Umgang mit ihm bereichert fühlt.

Sprachbeflissenheit und Philosophie werden im Roman *Rot* nicht nur empfohlen, sondern auch in Frage gestellt. Das geschieht auf der inhaltlichen Ebene, indem die Wirkungsmächtigkeit von nichtsprachlichen ästhetischen Erfahrungen hervorgehoben wird, und in den Sprachreflexionen des Erzählers. Die Unzulänglichkeit von Sprache wird im Roman auch auf der Ebene seiner Konstruktion verhandelt. Das zyklische Wiederholen von Ausdrücken und Sätzen weckt den Eindruck von Sprache, die immer wieder an ihre Grenzen stößt. Darauf nimmt der letzte Teil dieses Kapitels Bezug. Linde vermutet hinter seiner Sinnkrise die Sprache, die sein Werkzeug ist und deren repetitiver Charakter unvermeidlich ist. Die Wiederholung von Begriffen führt ihre Aushöhlung herbei und enthält die Gefahr, Leere zu perpetuieren:

„Vielleicht waren es die Wörter, die sich immer wiederholenden Wörter. Das Wort Leben, das Wort Tod, das Wort Sinn, das Wort Liebe, Gedächtnis, Sinn, Sinn und nochmals Sinn.“ (R 150) Die Reproduktion der rhetorisch entleerten Begriffe kommt deren Missbrauch gleich und Lindes zwangsläufige Teilnahme daran hat eine tragische Komponente (Lorenz 288). Das Schwinden von Farbe zugunsten des Schwarzweiß der Schrift ist in der Eröffnungsszene des Romans unwillkürlich, so wie das Angewiesensein von Philosophie und Literatur und jedem auf Sprache gründenden Beruf auf die „so oft missbrauchten Worte“ (R 153) unvermeidlich ist. Lindes Suche nach einer neuen unbelasteten Sprache bleibt vergeblich (Hielscher, *Uwe Timm* 170). Auch dieser Vergeblichkeit trägt der Roman Rechnung, indem er an seinem Anfang den Tod als

Auslöser der literarischen Erzählung in Szene setzt. Lindes Sinnkrise lässt ihn das Erstickende der sprachlichen Unzulänglichkeit erfahren.

Was für ein beschissener Versuch, immer wieder etwas Tröstliches herauszufiltern, sehr verehrte Trauergemeinde, diese Ratlosigkeit, diese Hilflosigkeit, das ist nicht durch Reden zuzudecken. [...] Nicht über Trost sollte man reden, sondern über diese Dinge, die plötzlich so abgesondert, so lastend mir erschienen, nicht mehr zu mir sprachen, so wie auch ich nicht von ihnen sprechen konnte [...], über allem lag so etwas wie Staub, ein Graphitstaub, der das Atmen schwermachte. (R 151)

Die Versuche Lindes, in Sprache und durch Sprache etwas zu bewirken, Trost zu finden und weiterzugeben, erschweren das Atmen. Der Graphitstaub verweist auf den Bleistift und kann als Metonymie der Schreibtätigkeit gelesen werden. Umgekehrt entspringt Literatur nach Uwe Timm einer Atemlosigkeit (EkE 54). Weil gesprochene Sprache etwas mit dem Atem zu tun hat und eine Aufgabe von Literatur darin besteht, Distanz zur Sprache zu schaffen (EkE 52), entsteht eine Störung, die das Atmen erschwert. Linde ist nicht die einzige Person im Roman *Rot*, die Atemprobleme hat. Dazu gesellen sich Aschenberger (R 163) und Ben (R 156), die beide Asthmatiker sind, sowie Lindes Nachbar. Auch Edmond klagt zu ersticken, während er den Kopf an die Wand schlägt: „Sieh mich an. So versinkt man in der vergoldeten Scheiße. Ich erstickte [...]“ (R 357). Atemlosigkeit fungiert im Roman *Rot* als gesellschaftliches Syndrom.

Der Bund, der zwischen Linde, Aschenberger und Ben in dem melancholischen Motiv der „Atembeschwerden“ (R 156) (Tellenbach 18) geschlossen wird, ist umso bedeutender, da Ben in seinen politischen Ansichten ein Gegner von Linde und Aschenberger ist. Ben und Linde sind Antipoden in Sachen Jugend, materiellem Erfolg aber auch in ihren Berufen, deren deterministische Dimension hervorgehoben wird – mit einem Betriebswirtschaftsstudium sei der Beruf des Controllers naheliegend, so Ben, mit einem Philosophiestudium dagegen nach Linde der Beruf des Trauerredners (R 326). Ben vertritt die These von der Natürlichkeit des Kapitalismus, der „Übertragung des Naturgesetzes auf die Ökonomie“ versus Sozialismus als

„die Übertragung der Brutpflege auf die politische Ökonomie“ (R 156). Die Anhänger dieser Ideologie, die als ‚Sozialdarwinismus‘ bekannt ist, sehen die kapitalistische Ordnung als die einzig adäquate Anwendung natürlicher Gesetzmäßigkeiten auf das gesellschaftliche System. In dem Roman *Rot* wird dieser Ideologie auf vielfältige Weise entgegengewirkt. Die zahlreichen Szenen primitiver Natürlichkeit betonen die Brutalität der auf tierischen Instinkten basierenden Seite des Lebens. (R 74) Im Zoo rennt eine Gruppe behinderter Menschen panisch von der Zelle der Schlange weg, weil sie gerade eine Maus mit den Zähnen ergriffen hat. Auf einem Schiff im Landwehrkanal macht eine laute Gruppe Betrunkener auf ihre Begattungsgelüste aufmerksam. (R 127) Timms Schnitt-Gegenschnitt-Technik ist besonders wirkungsmächtig in der Szene, in der Ben für die Naturgesetzlichkeit des Kapitalismus argumentiert und der diskussionsmüde Linde ihn gewähren lässt. Als er danach die Schläfe seiner Frau küsst, ist Linde von Bens Ahnungslosigkeit bezüglich Iris’ Beziehung mit ihm überzeugt. (R 156) Das Naturgesetz waltet in dem gesellschaftlichen System und es ist entscheidend in der körperlichen Liebe, was im Roman durch den erotischen Treffpunkt von Linde und Iris unterstrichen wird – einer Grotte im Zoo. Trotzdem wird in der Liebe zwischen Linde und Iris das Naturgesetz auf den Kopf gestellt. Ben wird von Linde ausgerechnet dort besiegt, wo er nach dem Sozialdarwinismus die größten Vorteile haben müsste – gemeint sind die Faktoren Jugend und materieller Erfolg. Der von Melancholie gezeichnete Linde gewinnt Iris von dem in der Blüte seiner Potenz stehenden Ben dank des „senkrechte[n] Gewerbe[s]“ - der Philosophie. (R 210f.)

Und doch räumt Linde melancholisch ein „wie sehr inzwischen die Wirklichkeit seiner [Bens - DS] Meinung recht gegeben hat“ (R 156). In Bens Mund werden die düstersten Diagnosen der Gegenwart gelegt. Er ist Vertreter der „pessimistische[n] Theorie des totalitären Zitats, der absoluten massenmedialen Simultaneität von identisch Reproduzierbarem: einer

globalen konsumästhetizistischen Auslöschung der Geschichte, des Individuums und des Gedächtnisses“ (Lorenz 294):

Laß es wie es ist. Man soll nicht eingreifen. Das ist doch auch die Theorie von Ben. Ein Informationsüberschuß, der alles egalisiert, einebnet, in Gleichzeitigkeit verwandelt, so kommt kein Widerspruch auf, bildet sich kein Antagonismus, kein Haupt-, kein daraus ableitbarer Nebenwiderspruch, hätten wir damals gesagt. Eingreifen ist zwecklos. Die Zukunft, sagt er, ist in der Gleichzeitigkeit zum Stillstand gekommen. Überall ist etwas zur gleichen Zeit, ganz Verschiedenes, ganz Ähnliches, du kannst es sofort erfahren, die Datenautobahn, im Fernsehen siehst du Leute, die verhungern, und wenig später den Prinzen Ernst August und seine Monacotussi bei ihrer Millionenhochzeit. [...] Das sagt Ben. So wohlfeil ist Kritik heute. Alles relativiert sich, alles wird kleingemahlen, alles wird zur Anekdote, die Verhungernenden, die Verfressenden. Ich weiß nicht, wo er das gelernt hat, vielleicht ist er selbst darauf gekommen, jedenfalls hat er nicht so unrecht. (R 309)

Bens Diagnose fügt sich in die „temporale Theorie der Melancholie“ (Theunissen 224, 226) ein, insofern er in der Zukunft nichts als die ewige Wiederkehr des Bekannten sieht. Somit ist die Zukunft versperrt und beherrscht von der Vergangenheit (Theunissen 241). Die Lähmung und der Stillstand, die dann herrschen, sind eine Folge der Unmöglichkeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auseinander zu halten (Fuest *Poetik des Nichtstuns* 92). Aber nicht nur die Zeit steht still. Auch die Biographien von Menschen werden in der „Datenautobahn“ uniformiert. Lindes Vorhaben, als Beerdigungsredner das Besondere in jedem Leben zu finden und hervorzuheben, gleicht einer Donquichotterie in einer Zeit, die von Reproduzierbarkeit und Verdinglichung des Menschen dominiert wird (Lorenz 294). Allerdings hat auch Linde weder Interesse an noch Erwartungen von der Zukunft. Eines seiner Prinzipien, dem er nach seiner Lebenskrise mit großem Aufwand treu ist, ist der Verzicht auf das Wort „Hoffnung“ (R 154) in seinen Trauerreden. Er beobachtet bloß, wie bestimmte Elemente der linearen Zeit wiederkehren, im Einklang mit der temporalen Theorie der Melancholie - zum Beispiel ist der alte Pomp, gegen den sich die Generation von Lindes Vater aufgelehnt hat, mit dem Einrichtungsstil von Iris' Wohnung in einer Edelvariante zurückgekehrt (R 113). Lindes Indifferenz der Zukunft gegenüber ist mit der Grund, warum er gemäß der poetischen Logik des Romans sterben muss.

Die Zukunft, von der Linde wenig mehr als das Altern erwartet und an der er nicht sonderlich interessiert ist, wird von dem von ihm gezeugten Kind getragen. Das Kind widerlegt symbolisch Lindes Lebensideologie.

Markus Lorenz hat die homophonetische Anspielung des Namens Ben auf den Poeten Gottfried Benn hervorgehoben, dessen *Morgue*-Zyklus das Vanitas-Thema in dem Roman *Rot* grundiert (Lorenz 289). Benns Zynismus gegen jegliches utopische Denken hat ihn in die Hymänen des Nationalsozialismus getrieben – in die denkbar schlechteste Gesellschaft des Ungeistes (Lorenz 294). Als er sich später angesichts der Gewalt und Unfreiheit davon zurückziehen musste, erfuhr Benn den Geist als „etwas Statisches, Entwicklungsfremdes, ungeschichtlich in sich Zurückgezogenes“ (Lorenz 294). Lindes Melancholie entspringt teilweise der Gewissheit, dass auch er im Unrecht ist, indem er mit seiner Kunst versucht, der Bestialität (R 22) und Inkommensurabilität des Todes sprachlich zu begegnen und sie präsentierbar zu gestalten. Auch er verfügt über begrenzte Ausdrucksmittel, die er in zwei Ordnern aufbewahrt – mit den zynischen Aufschriften „Feucht“ und „Trocken,“ je nachdem, ob das Publikum zum Weinen gebracht werden soll oder nicht. (R 32) Bei aller Suche nach der Besonderheit des persönlichen Schicksals sind Wiederholungen in dem Genre der Trauerrede unvermeidbar. Die „Schlüssel“, die Linde für seine Reden braucht, sind meistens Anekdoten, die „das Inkommensurable zum fasslich unterhaltenden Gegenwartshistörchen“ machen (Lorenz 295). Beispielhaft dafür ist der Riss in einem Schrank, der den „Schlüssel“ zu der Trauerrede über die verstorbene Elisabeth liefert. Hinter diesem Riss verbirgt sich die Geschichte von dem Freitod einer Jüdin im Zweiten Weltkrieg.

Der Riss im Schrank, der Linde den „Schlüssel“ für seine Rede bietet, verweist auf den „Riß in der Schöpfung“, den Uwe Timm in Anlehnung an Georg Büchner in seinem Essay „Der

Blick über die Schulter oder Notizen zu einer Ästhetik des Alltags“ hervorhebt (Timm, „Der Blick über die Schulter oder Notizen zu einer Ästhetik des Alltags“ 188). Die dem Schmerz und dem Leid entstammende Entzweiung in der Schöpfung, die dieser Riss symbolisiert, hat sein Pendant in der sprachlichen Entzweiung Lindes und des Romans *Rot*. Nachdem er die Rede über Elisabeth verfasst hat, träumt Linde von einem brennenden Busch, aus dem eine Schlange flüchtet. „Sie kroch in großer Geschwindigkeit auf mich zu, mein Schreck war groß, aber dann leckte sie mir zutraulich wie ein Hund die Hand, freundlich, ja, wie um Schutz bittend. Deutlich spürte ich noch im Aufwachen die gespaltene Zunge.“ (R 82) Die gespaltene Zunge der Schlange symbolisiert metonymisch das Dilemma von Lindes Beruf und die Entzweiung in der Sprache, die dem Tod gerecht werden soll. „Mit gespaltener Zunge reden“ bedeutet sprichwörtlich soviel wie lügen und einem Lügen kommt das Trost suchende Sprechen über den Tod nahe: „Dieses Unaussprechliche kann im Gerede, im Bereden, Besprechen des Unbegreiflichen nur herabgewürdigt werden.“ (R 23) Zusätzlich verweist der Traum auf die Last der Verantwortung – die Schlange sucht bei Linde Schutz. Außerdem steht die metonymisch auf Sprache verweisende Zunge für die Verschränkung von Sinnlichkeit und Sprache, die für Timms Poetik konstitutiv ist.¹⁷ Die Trauerreden sind ja letztlich an die Lebenden gerichtet.¹⁸ Deutlich wird in dem Traum das Gefährliche der Konstellation hervorgehoben.

Andrea Albrecht hat die Philosophie und spezifisch den französischen Existenzialismus als die ideologische Ausrichtung des Romans *Rot* herausgearbeitet (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“). Albrecht beginnt ihre Ausführungen mit einer von Lutz Danneberg vorgenommenen Differenzierung vom Einsatz philosophischer Inhalte in der Literatur.

¹⁷Zu der metonymischen Verbindung zwischen Zunge und Sprache im Werk Uwe Timms siehe (Harig).

¹⁸Hans-Peter Ecker weist darauf hin, dass es in den Genres der Hagiographie und Funeralrhetorik „weniger um die Toten als um die Lebenden [geht], weniger um die Verarbeitung von Vergangenheit als um die Gestaltung zukünftiger Lebenspraxis.“ (Ecker 199)

Zusätzlich zu den Fällen, in denen Autoren das literarische Medium bewusst zur Vermittlung philosophischer Inhalte nutzen, gibt es nach Danneberg die Zuschreibungen philosophischer Inhalte der Literatur von ihren Interpreten, die oft arbiträre Verknüpfungen vornehmen (Danneberg). Albrecht zeigt, dass es vor allem die existenzialistische Philosophie von Albert Camus und ihre in den 1960er Jahren einsetzende politische Funktionalisierung ist, die Timms literarisches Schreiben von Anfang an konditioniert (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 34). Timm hat 1971 über das Problem der Absurdität bei Camus promoviert und Albrecht weist deutliche Spuren einer Camus-Lektüre inklusive im Roman *Rot* auf mehreren Ebenen nach (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 44ff.). Erstens benutzt Linde auf der Ebene der Figurenrede Camus' Schriften als „Zitatsteinbruch“ (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 44), der ihm passende Sentenzen für seine Trauerreden liefert, zum Beispiel „Das ist es, was uns dem Tod widerstehen läßt, dieses Wissen: Wir alle gehen ihm entgegen, und diese gemeinsame Haltung, uns gegen ihn zu verbrüdern. Schwestern und Brüder im Leben zu sein.“ (R 101) Albrecht führt diese aus dem Todesbewusstsein gezogene ethische Implikation auf die Heideggersche Ontologie zurück und weist auf konträre Philosopheme der Gegenwart hin, die im Tod „ein metaphysisches Übel“ aber „kein Thema für Ethiker“ sehen (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 44; Cohen).

Der „auf Spruchweisheiten reduzierte Charakter“ dieser Sätze kann als Beispiel für die „Aushöhlung des intellektuellen und politischen Anspruchs“ genommen werden, mit dem auch Linde in den 60er Jahren angetreten war (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 44). Auch Lindes Sinn- und Sprachkrise deutet Albrecht vor diesem Hintergrund. Dass die vom Ich-Erzähler des Romans diagnostizierte Lähmung, die „Implosion des Sinns“ und Konfrontation mit dem „nichts, nichts, nichts“ (R 153) keinen zeithistorischen Index erhält, zeugt nach Albrecht

von einer Übereinstimmung mit ausgerechnet jenem Aspekt der Philosophie Camus', gegen den sich Timms Dissertation auflehnte (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 36). Lindes vergebliches Ringen nach angemessenen Worten, seine Sprachkrise sind im Tod begründet und werden von den zeithistorischen Gegebenheiten genährt. Der Tod selbst wird im Text mit der Metapher vom „Riß in der Schöpfung“ in Zusammenhang gebracht im Fall eines Kindertodes: „dann geht durch die ganze Schöpfung ein Riß. Keine Sinnkrücke, nichts, Verzweiflung, Empörung, da hilft kein Whisky, kein Klarer, nichts, nichts, nichts.“ (R 85)

Zweitens betrachtet Albrecht auf der Ebene der Figurenkonstruktion die Figur Lindes als „eine Art Sisypheos“ und zwar keinen glücklichen, sondern einen unglücklichen, der versucht „das Ineinandergreifen von Todesangst und Lebensgier durch Askese und durch den Verzicht auf jede Hoffnung zu bewältigen“ (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 45). Diese Haltung gegen den Nihilismus kommt einem Heroismus nahe: „Eine Leistung von herkulischer Kraft“ (R 168). Ihr wird der ungehemmte Konsumrausch der modernen Gesellschaft entgegengesetzt, indem bewusst Topoi und Argumente der Konsumkritik der 1970er Jahre abgerufen und mit einer existenzialistischen Dimension versehen werden (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 45):

Leute, die sich schminken lassen, liften, falsche Zähne einsetzen, kaufen, edelkaufen, eine unbeschreibliche Lebensgier, eine sich in Verdoppelung ausbreitende Sucht der Selbstverwirklichung, die nach einer Zweitwohnung, nach dem Zweitauto, Zweitfernseher, der Zweitfrau verlangt, denn man weiß, auch der Papst ahnt es, nichts, nichts kommt danach. [...] Dies bißchen Erde. Das ist alles. (R 145)

Doch werden solche Reflexionen mit ironisch-humoristischen Passagen vermischt, so dass es sich im Roman um keine „typische verfallsgeschichtliche Stellungnahme eines 68ers“ handelt (A. Albrecht, „Kalzium gegen das Absurde“ 45). Die Beschreibung seiner größten Lebens- und Sinnkrise beschließt Linde zum Beispiel mit der sich wieder auf Camus beziehenden ironischen Schlussfolgerung

Was mich damals rettete, war nicht die Sonne, nicht der Strand, sondern [...] etwas ganz Praktisches: die liebe Not. Ja, Hunger und Not lassen das Absurde schwinden. Wer auf der dringlichen Suche nach Essen ist, für den verschließen sich nicht die Dinge in einer gleichgültigen, abweisenden Abgesondertheit, für den haben sie nicht alles Gewicht verloren, sondern im Gegenteil, sie bedrängen ihn, und er bedrängt sie mit dem allergrößten Verlangen, Hunger und Not, das ist das Kalzium gegen das Absurde. Bei dem Versuch, Geld am Bankautomaten zu ziehen, erschien in Deutsch die Leuchtschrift: Kann nicht ausgezahlt werden. Damit verloren die bohrenden Fragen nach dem Warum ihre Dringlichkeit. (R 153).

Die existenzphilosophische Prämisse wird nach Albrecht hier erneut daran deutlich, dass der Ausgangspunkt existenzieller Verzweiflung ursprünglich vom Tod und nicht von der Armut genommen wird, was wiederum in der Folge ironisiert wird (A. Albrecht, „„Kalzium gegen das Absurde““ 45, Fußnote 54).

Die „intergenerationelle Verhandlung“, die Timms Text dabei führt, so Andrea Albrecht, dreht sich immer um die Frage, wie die Diskurse der 1960er Jahre – neben dem Existenzialismus noch Marxismus und kritische Theorie – fortgeschrieben und für die Gegenwart fruchtbar gemacht werden können. Dabei gesteht Linde nicht nur das Scheitern linker Utopien, sondern konzidiert nach Albrecht auch, „dass sich die von ihm kritisierte Konsum- und Erlebnisgesellschaft nur als Konsequenz der hedonistischen Ziele der 68er verstehen lässt und neben den Nachteilen auch durchaus ihre Vorzüge besitzt“ (A. Albrecht, „„Kalzium gegen das Absurde““ 45; Steffen). Trotz des mit Iris erzielten Glücks und der Momente ungeahnter Erfüllung ist Linde unruhig. Er trägt den von Aschenberger geerbten Sprengstoff mit sich herum und ist ratlos. „Was schlägst Du vor“ wird er an einer Stelle gefragt. „Nichts. Ich bin ratlos. Wirklich. Und das ist ein guter Zustand.“ (R 156)

Bei Lindes zweitem Besuch im Wohnkeller Aschenbergers erscheint im Text zum letzten Mal das melancholische Motiv des Schlüssels, das auf die berühmteste Repräsentation der Melancholie zurückgeht – Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I*. Neben einem Geldbeutel hängt an dem Gürtel des müßigen Dürerschen Engels ein Schlüsselbund, das von

Ludwig Bartning als Machtsymbol gedeutet wird: „Ein Genius, der Schwingen hat und sie nicht entfaltet, der den Schlüssel hat und doch nicht auftut, der den Kranz um die Stirn trägt und doch nicht in Siegesfreude leuchtet.“ (Bartning, Ludwig. *Worte der Erinnerung an Adolf Bartning*. Hamburg: Privatdruck, 1929, zit. nach Klibansky u. a. 453) Thomas Linde hat einen Schlüssel für die Wohnung Aschenbergers von dessen Sohn erhalten. Er betont das an zwei Stellen im Text, einmal Iris gegenüber (R 51) und einmal in der Wohnung selbst einem Auflöser-Angestellten gegenüber (R 253). Außerdem sucht er immer nach dem „Schlüssel“ für seine Rede (R 81).

Das Schlüsselmotiv wird in einer Szene des Romans mit einem bedeutungsträchtigen Wort in Verbindung gebracht – dem *Fall*. „Was für ein Fall, fragte Iris, die sich ein Stück Apfeltorte bestellt hatte. Ein gewaltiges Stück, das seitlich umgekippt war.“ (R 51) Gemeint ist Aschenberger, der vor seinem Tod eine hohe Summe dafür bestimmt hat, dass Linde seine Trauerrede hält. Zum Zeitpunkt dieses Gesprächs ist Linde noch auf der Suche nach Aschenbergers Identität, die ihm wegen seines gewechselten Namens verschlossen bleibt. Auf die topische Bedeutung des *Falls* für die Poetik des Romans *Rot* hat Markus Lorenz hingewiesen. In seiner Studie über Timms Poetik *Subversiver Meistersang* hebt er den für Linde tödlichen Unfall in der Eröffnungsszene des Romans *Rot* hervor als novellistische Begebenheit und Inszenierung des biblischen Ur-Sündenfalls im Gegensatz zum statistisch erfassbaren Fall seiner Wiedeholung in einer Welt, die sich in „alle[m], was der Fall ist“ (Wittgenstein 11) erschöpft. Folge man Lorenz’ Gegenüberstellung von Einmaligkeit und Wiederholung, die in dem Wort *Fall* kulturgeschichtlich etabliert ist, so ist Aschenberger die novellistisch einmalige Begebenheit, die in Lindes Leben einbricht.

Lorenz' Deutung des philosophisch-poetischen Stellenwerts des *Falls* im Roman *Rot* stellt einen Bezug her zu Timms theoretischen Überlegungen über den Anfang literarischer Texte. Timm verbindet den Anfangssatz des Schriftstellers, des „Buchstaben-Demiurgen“, mit der göttlichen Schöpfung der Welt: „Aber als erster Satz steht er, für uns Leser, da, ist gleichermaßen Wort und Tat. Darum dieser zugegeben kühne Vergleich mit der Schöpfung. Es gibt diesen Anfang der literarischen Kosmogonien.“ (AE 38) Weil der Roman *Rot* mit einem Sturz oder Fall beginnt, aktualisiert er eine logische Übereinstimmung zwischen Sündenfall und Erzählanfang im großen, kosmischen Weltendrama, wie im kleinen, einzelnen Roman. Thomas Lindes Tod wiederholt nach Lorenz den biblischen Sündenfall: „Sein Körper ist gefallen, und damit gewinnt sein Bewusstsein den ästhetischen Blick für die Konfliktsituationen der gefallenen, der dramatisch gewordenen Welt.“ (Lorenz 265) Entsprechend der mittelalterlichen Melancholietradition verdankt sich der Fall des Menschen in die Melancholie dem Sündenfall (vgl. Wagner-Egelhaaf 188). Die melancholische Grundierung der Eröffnungsszene ist vollständig mit dem Übergang von der inneren Stimme, die Thomas Linde noch „deutlich“ hört (R 7) in die Schrift der eigentlichen Romanerzählung. Der Übergang von der Stimme zur Schrift wird von Martina Wagner-Egelhaaf als Hauptbewegung einer melancholischen Poetik bestimmt:

Das Medium des Litteratus ist die Schrift. In ihr ist das kulturelle Gedächtnis aufbewahrt, das den Gegenstand und die materielle Basis seiner Basis bildet; in ihr werden die Produkte seiner Einbildungskraft niedergelegt. Die Schrift ist allegorisch in dem Sinne, daß ihre materielle Präsenz der bedeutungskonstitutiven Lektüre, die im Benjaminschen Sinne Bedeutungszuweisung ist, vorausgeht. Die Schrift selbst ist, ungelesen, reine Materie und steht als solche der erdschweren Dingverbundenheit nahe, die zum topischen Merkmal der Melancholie geworden ist. [...] Melancholie ist bei genauer Beobachtung nicht einfach schriftgebunden, sondern stellt sich als ‚Fall‘ aus der Stimme in die Schrift dar. [...] (Wagner-Egelhaaf 206)

Auch Karlheinz Stierle hat die Schrift als in ihrem Wesen melancholisch beschrieben:

Die Schrift ist die Sprache der Erstarrung, es ist gefrorene Rede, aber auch die Rede der Introversion. Die zurückgestaute Klage, die nicht Stimme werden kann, dringt in sich selbst und wird Schrift. Die Schrift im Gegensatz zur sich als Stimme verströmenden Klage ist das Medium der nach innen gerichteten, sich der Erstarrung anheimgebenden Melancholie. (Stierle 39)

Lindes Antwort auf Iris' Frage nach dem *Fall* in der oben angesprochenen Szene betrifft die Funktionsweise von Erinnerung und markiert im Roman eine selbstreflexive Dimension des Textes zum Themenkomplex Erinnerung und Literatur. „Das Erinnern steckt in den Zellen der Großhirnrinde und das ist alles, was der Fall ist.“ (R 51) Was ‚der Fall‘ ist, findet sich im anekdotischen Vor-Fall des Erzählens (der Geschichte vom Sündenfall oder aber der vom Auftauchen Aschenbergers in Lindes Leben). Doch ist der ‚Vor-Fall‘ ein antizipierbarer ‚Fall‘ in einer Welt, die aus allem besteht, was der Fall ist. „Das semantische Changieren zwischen ‚Eigentlichkeit‘ und ‚Uneigentlichkeit‘, Wörtlichkeit und metaphorischem Charakter des „Falls“ und des Bedeutungs-„Schlüssels““ hebt Markus Lorenz als für Uwe Timms Poetik charakteristische novellistische Erzählform hervor (Lorenz 268). Die Episode spielt mit der trivialen Bedeutung des Wortes „Fall,“ um, so Lorenz, triviale mythische Alltagsassoziationen in selbstparodistischer Manier zu entblößen.

Lorenz bringt das Motiv des Falls mit einer anderen mythischen Sehnsucht in Verbindung – der Sehnsucht nach dem Aufschlüsseln vom Rätsel. Auf Lindes Reflexion über die Funktionsweise von Erinnerung folgt in dem Gespräch mit Iris eine vierfache Verneinung:

Na, hast du es vor Augen.

Nein. Das Foto brachte es nicht. Es kommt mir bekannt vor, das Gesicht, sehr, ja, aber nein, ich habe nicht den Ort gefunden, wo es sich von selbst erklären würde. Und nicht die Sprache. Aber ich habe einen Schlüssel.

Einen Schlüssel? (R 51)

In dem Angebot der Szene, sprachliche Bedeutungen umzukehren, steckt eine ästhetische Potenz. Sie wird aber auch zurückgenommen, wenn der „Schlüssel“ zum Rätsel der Sprache verneint wird. Linde hat nur einen Schlüssel zur Wohnung Aschenbergers, die Lorenz mit einem

verhängnisvollen ‚Blaubart‘-Zimmer vergleicht (Lorenz 268). Es handelt sich, mit Adorno, um ein Rätsel, das den Grund seiner Unlösbarkeit angibt (Lorenz 29f.).

Aus einer medientheoretischen Perspektive beschäftigen auch Oliver Jahraus die selbstreflexiven Dimensionen von Timms Roman und die Bedeutung des Todes als Bedingung des Erzählens darin. Zusätzlich zum Tod identifiziert er Stimme und Erinnerung als die drei Medien, die die Erzählkonstellation am Anfang des Romans *Rot* bestimmen und in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zueinander stehen: „Der (bevorstehende) Tod löst die Erinnerung aus, die sich als Stimme performativ und medial konkretisiert, hörbar wird. Der Tod ist ursächlich verantwortlich für den Prozess der Erinnerung, und die Stimme ist seine genuine Ausdrucksform.“ (Jahraus, „Mnemosyne und Prosopopoiia: Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm“ 17) Jahraus beobachtet eine „stereotypisch abgestufte Reihe von Erinnerungsmedien“, die performativ vom Text eingesetzt werden: Stimme, Bild, Schrift (Jahraus, „Mnemosyne und Prosopopoiia“ 25). Erinnern hat in der Erzählkonstellation des Romans *Rot* paradigmatisch die Form einer Grabrede, da sich angesichts des Todes Erinnern und Vergessen verschränken: es gibt keine Instanz mehr, die den Prozess auf Vollständigkeit oder Korrektheit kontrollieren kann (Jahraus, „Mnemosyne und Prosopopoiia“ 28). Die literaturwissenschaftliche Konsequenz dieser Einsicht ist, dass Literatur als ein Medium erscheint, „um die Bedeutung des Todes für die Erinnerung zu funktionalisieren.“ (Jahraus, „Mnemosyne und Prosopopoiia“ 28) Jahraus spricht in diesem Zusammenhang von der „Grabmalhaftigkeit der Literatur“ (Jahraus, „Totenrede und Roman. Zu Medientheorie und Erzähltechnik in Uwe Timms *Rot*“ 181ff.). Jahraus‘ Hinweise betonen die Reichweite einer Erzählsituation aus der Perspektive des Todes, die Aufschlüsse über das Wesen von Literatur enthält, und sie betonen auch ihre performativen Aspekte. Interpreten der Texte Uwe Timms

entdecken weitere Dimensionen seines Werks, die selbstreflexiv die eigene Beschaffenheit erforschen. Der Beobachtung Martin Hielschers, „(d)er Roman „Rot“ ist wiederum in mehrfacher Hinsicht ein Roman über das Schreiben und den Sinn von Literatur, ja er zielt auf ihre Existenzberechtigung überhaupt“ (Hielscher, *Uwe Timm* 166) kann die melancholische Beschaffenheit dieser Selbstreflexivität hinzugefügt werden. Nur in der Nicht-Erfüllbarkeit bleibt eine Sinnsuche produktiv – sowohl für einen Protagonisten als auch für den Roman selbst.

In ihrer Studie aus dem Jahr 1997 leitet Martina Wagner-Egelhaaf die Melancholie der Literatur von der Inkommensurabilität von Zeichen und Bedeutung ab: „Die melancholische Erfahrung der Sinnlosigkeit hat ihr semiotisches Pendant im Bewußtsein eines universellen sprachlich-repräsentationellen Bedeutungsverlusts.“ (Wagner-Egelhaaf 16) Wagner-Egelhaaf gehört zu den Wissenschaftlern, die Melancholie vom Ansatz her als anthropologische Kategorie betrachten, die der Erkenntnis und Beschreibung des Menschen oder eines Menschentypus dient. Nichtsdestotrotz beobachtet sie in Melancholie und Literatur gemeinsame Strukturen der Repräsentation, die von einer Affinität zwischen den beiden zeugt (Wagner-Egelhaaf 4). Wagner-Egelhaafs Beobachtungen betreffen die Entzweiung von Literatur auf der Ebene der Zeichen. In seinem Essay „Der Blick über die Schulter oder Notizen zu einer Ästhetik des Alltags“ (1989) argumentiert Uwe Timm für einen melancholischen Ursprung der Literatur hinsichtlich ihrer Motivation (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 168-192). Er unterscheidet im deutschsprachigen Kontext zwischen zwei Arten von Literatur. Die eine, in der Tradition von Trakl bis Thomas Bernhard, sei gekennzeichnet durch einen starren Blick, da sie „sich auf diesen unabänderlichen metaphysischen Schmerz, den Tod, richtet.“ (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 189) Diesen starren Blick bezieht Uwe Timm auf den rückwärtsgewandten und auf die Trümmerhaufen der Geschichte gerichteten Blick des berühmten Engels der Geschichte von

Walter Benjamin. (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 191)¹⁹ Diese Art von Literatur blendet nach Timm „durch das Unabänderliche andere Bereiche und Möglichkeiten, insbesondere die der gesellschaftlichen Veränderungen“ aus und schöpft aus dieser Ausblendung ihre Intensität (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 189).

Eine andere Haltung sieht Timm in der deutschen literarischen Tradition von Georg Büchner bis Peter Weiss, die neben dem unvermeidlichen Tod „den unnötigen Tod und die überflüssige Qual [wahrnimmt], überall da, wo Menschen anderen Menschen Leid zufügen: Ausbeutung, Unterdrückung, Mord, Folter. Ein Leid, das, weil nicht notwendig, um so skandalöser ist“ (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 189). Die beiden Arten von Literatur haben nach Timm ihren gemeinsamen Ursprung in jenem „Riß in der Schöpfung“, den Büchner den philosophierenden Gefangenen Payne benennen läßt: „Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten.“ (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 188) Die aktivistisch melancholische Position, die Timm in diesem Essay vertritt, bleibt in ihrer utopischen Ausrichtung grundsätzlich in seinen theoretischen Ausführungen im Lauf seiner ganzen literarischen Karriere bestehen. Es ist von Anfang an und bleibt eine konsequent linke Position, die seit den frühen Essays „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“ (Timm, „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“), „Über den Dogmatismus in der Literatur“ (Timm, „Über den Dogmatismus der Literatur“) und „Realismus und Utopie“ (Timm, „Realismus und Utopie“) bis zu Timms Frankfurter und Paderborner

¹⁹ „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“ (Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ 697f.)

Poetikvorlesungen verfolgt werden kann. Melancholisch bleibt diese Position wegen ihrer Sensibilität für das Unrecht, doch tritt anstatt des Tatendrangs der frühen Essays später eine weit zurückhaltendere Haltung in den Vordergrund, die Timm in seiner Paderborner Poetikvorlesung auf die Formel „Literatur als schöner Überfluß“ gebracht hat (EkE 8).

Das Anfangen und mitunter der Anfang literarischen Schreibens beschäftigen Uwe Timm auch in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen. Sein nachhaltiges Interesse an dem Anfang von literarischen Texten, den er auf den Anfang der Schöpfung bezieht (AE 9ff.), hängt mit dem zentralen Stellenwert zusammen, den für ihn die Motivation von Literatur hat: „Die Erfahrung des Mangels ist der tiefere Grund für all die Anfänge in der Musik und in der Literatur, in denen versucht wird, eine Gegenwirklichkeit zu schaffen.“ (AE 35) Die utopische Ausrichtung seiner Literatur definiert Timm, wenn er diese Gegenwirklichkeit als „(e)twas, was noch in seinem tragischen Scheitern, ein Glücksversprechen in sich trägt“ beschreibt (AE 35).

Auf der Ebene der Zeichen gibt es also Gründe dafür, die Literatur als inhärent melancholisch zu sehen, umso gewichtiger sind diese Gründe laut Timm mit Blick auf die Motivation oder Existenzberechtigung von Literatur. Auch die eigenen Texte verschreiben sich dem vom Autor definierten zweiten Typ von Literatur, der „Klage und Protest“ verbindet (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 189). Sie schöpfen ihre Motivation aus der Erkenntnis, dass „die Schöpfung [...] imperfekt und darum auch erzählbar [ist]. Sie hat ihre Muttermale von dem, was vor dem Anfang war.“ (AE 34) „Ist das möglich,“ wird in dem Essay „Der Blick über die Schulter oder Notizen zu einer Ästhetik des Alltags“ bezüglich Walter Benjamins rückwärtsgewandtem Engel der Geschichte gefragt, „dieser Blick über die Schulter, damit der Engel nicht in den Abgrund stolpert?“ (Timm, „Der Blick über die Schulter“ 191) Von dem

Engagement der Poetik Uwe Timms für die Zukunft, gepaart mit ihrer Verunsicherung über die Aussagekraft der Sprache handeln die weiteren Teile dieses Kapitels.

1.4. Architektur und Bauen

Der Zusammenhang von Architektur und gesellschaftlichen Missständen in Uwe Tims Roman *Der Schlangenbaum* (1986) ist von Paul Michael Lützeler in einem Artikel besprochen worden, dessen Titel diesen Zusammenhang durch Reim betont: „Architektur und Diktatur“ (Lützeler „Architektur und Diktatur. Zu Uwe Timms Roman ‚Der Schlangenbaum‘“). Architektur und Bauen besetzen einen prominenten Platz unter den Melancholiemotiven, denn Saturn galt als der Erfinder des Städtebaus (Klibansky u. a. 212) und Gründer von Städten (Klibansky u. a. 234). Ihm wird „die Errichtung von Gebäuden“ zugeschrieben (Klibansky u. a. 286). Auch im Roman *Rot* spielen die Motive Architektur und Konstruktion eine herausragende Rolle. Zum einen war Lindes Vater Architekt und hat sich mit seinen zwei Brüdern nach dem Zweiten Weltkrieg am Wiederaufbau Deutschlands aktiv beteiligt. Zudem wird Linde als Person immer wieder auf diesen Beruf angesprochen, was dem Wunsch seines Vaters nach Nachfolgerschaft, den die Kinder erfüllen sollen, entspricht. Zwar ist Linde kein Architekt, das Konstruktive in seiner Schreibebeit wird aber von ihm und anderen mit Nachdruck thematisiert. Außerdem ist Lindes Wut gegen die Wiederaufbauarbeit der Vätergeneration eine Wut gegen die monumentalisierte Geschichtsverdrängung dieser Generation (Lorenz 280 Fußnote 360) und stellt ihn vor das Problem der Erinnerung – persönliche Erinnerung und kulturelle Erinnerung, die er mit seiner Arbeit mitkonstruiert. Erinnerung ist ausschlaggebend für Lindes Trauerreden, die praktisch mit dem Leben der Verstorbenen das Gedenken des Holocaust und der 68er-Bewegung verhandeln. Das Motiv Bauen hat im Roman *Rot* des Weiteren eine poetologische Dimension, insoweit der Text eine sich selbst in Frage stellende Konstruktion ist. Der leitmotivische Plan der

Sprengrung der Siegrssäule in Berlin fungiert als der von Uwe Timm empfohlene „Denkmalsturz“ (AE 89ff.), der als entgegengesetzte Bewegung die Konstruktion von Erinnerung, Geschichte und Literatur vervollständigt. Die Siegrssäule symbolisiert eine überholte Sicht auf die Geschichte und ist zudem der städtebauliche Mittelpunkt Berlins. Der Plan, sie zu zerstören, richtet sich somit auf eine grundlegende Reevaluation der geschichtlichen und damit verflochtenen architektonischen Fundamente der Gegenwart.

Lindes Vater war Architekt. Während des Zweiten Weltkrieges baute er Bunker am Atlantik und beteiligte sich danach aktiv am Wiederaufbau der Bundesrepublik. Seine zwei Brüder haben Berufe, die nicht unmittelbar mit Konstruktion zu tun haben, doch hebt der Erzähler in ihren Tätigkeiten den Aspekt des „Wiederaufbauens“ der Bundesrepublik nach dem Krieg hervor. Denn jede Tätigkeit trägt zur gesellschaftlichen Entwicklung als Ganzes bei. Der Anblick von den Bauten seines Vaters entzündet in Linde eine Wut gegen ihn, die sich in Wut gegen den Wiederaufbau-Mythos mit dazu gehörendem verdrängendem Rückblick auf die Geschichte steigert. Der Bericht über den Vater setzt mit Lindes Entsetzen über die „Häßlichkeit“ ein, mit der sein Vater und seine Kollegen die norddeutsche Tiefebene vollgebaut haben: „Häßlichkeit neben Häßlichkeit, nichts stimmt, nicht die Proportionen, nicht die Zahl der Fenster, nicht das Material, nicht die Farben, nicht die Dächer.“ (R 112) Den Grund für die architektonische Hässlichkeit vermutet Linde in dem Nicht-Ertragen der eigenen Geschichte: „Mit welcher Blödheit, ja mit welchem Selbsthaß da entkernt, abgerissen, umgebaut wurde, kann nur damit zusammenhängen, daß man seine Geschichte auslöschen wollte.“ (R 112) Die Verbindung von Bauen und Geschichte, die hier geschaffen wird, hat weitreichende ästhetische Konsequenzen. Denn die Schreib- und Interpretationstätigkeiten und somit Lindes Beruf sind ebenfalls konstruktive Arbeiten und werden im Roman als solche explizit markiert. Die tobende

Empörung Lindes über das architektonische Erbe seines Vaters fällt besonders auf vor dem Hintergrund seiner sich durch den Roman hinziehenden Trauer über den Schwund seiner Fähigkeit, sich zu empören.

Die Erzählung von Lindes Vater und seinen zwei Brüdern, die im Krieg gekämpft und danach die Bundesrepublik mitaufgebaut haben, setzt viermal ein: dreimal mit „Es waren einmal drei Brüder“ (R 117, 118, 120) und einmal mit „Ein Mann zog aus und wollte Architekt werden“ (R 117). Die anderen zwei Brüder haben sich an dem Wiederaufbau als Rechtsanwalt und als Erfinder eines Poliermittels für Parkettboden beteiligt. Der ironisierend-märchenhafte Anfang dieser Erzählung wird von dem märchenhaften Motiv der drei Brüder flankiert, um mythisierendes Erzählen nach dem Krieg als solches zu kennzeichnen. In seinem autobiographischen Text *Am Beispiel meines Bruders* charakterisiert Uwe Timm Erzählen und Verschweigen als die zwei Modi von Vergangenheitsbezug der Väter- oder Tätergeneration: „Nur diese zwei Möglichkeiten schien es zu geben, entweder ständig davon zu reden oder gar nicht. Je nachdem, wie bedrückend, wie verstörend die Erinnerungen empfunden wurden.“ (BB 101f.) Die Thematisierung von Mythen und ihr Transparentmachen in der Literatur und im Werk Uwe Timms wird von Markus Lorenz besprochen: „Das literarische Kunstwerk inauguriert einen bewusst gemachten, einen konstruktiven Mythos, in dessen vorbewusstem Bannkreis es schon längst gestanden hat.“ Lorenz betont den konstruktiven Charakter des Mythos und nennt seine Inszenierung im literarischen Werk „schöpferisch-aufklärerisch“ (Lorenz 13). Der vierfache iterative Ansatz der Erzählung über den „Wiederaufbau der Bundesrepublik“ in *Rot* hat etwas vom traditionellen Stottern des Melancholikers (Schings 281) und enthält in seinem generalisierenden Gestus die Ahnung vom Verschwiegenen und Verdrängten der Tätergeneration.

Der repetitive Anfang der Erzählung von Lindes Vater kann mit dem Anfang des Romans verglichen werden. Der Roman *Rot* beginnt mit der Inszenierung einer erhöhten Beobachterposition des Erzähler-Ichs, die der Position des Epikers ähnelt²⁰ und auch Uwe Timm hat in seiner Frankfurter Poetikvorlesung „die Parallele zu der Arbeit des Schriftstellers“ zu der Konstellation der Eröffnungsszene genannt (AE 57). Der Farbenschwund in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers zugunsten des Schwarzweiß der Schrift ist ein weiterer Hinweis auf eine Literatur inaugurierende Situation (Hielscher, *Uwe Timm* 166):

Ich schwebe. Von hier oben habe ich einen guten Überblick, kann die ganze Kreuzung sehen, die Straße, die Bürgersteige. Unten liege ich. Der Verkehr steht. Die meisten Autofahrer sind ausgestiegen. Neugierige haben sich versammelt, einige stehen um mich herum, jemand hält meinen Kopf, sehr behutsam, eine Frau, sie kniet neben mir. Ein Auto ist in die Fensterscheibe eines Uhrengeschäfts gefahren [...]. Eine große Schaufensterscheibe, die wie eine glitzernde Wolke aufflog und jetzt am Boden liegt, bruchstückhaft spiegeln sich Häuser, Bäume, Wolken, Menschen, Himmel, von hier oben ein großes Puzzle, aber alles in Schwarzweiß. Seltsamerweise gibt es keine Farbe, seltsam auch das, der da unten spürt keinen Schmerz. Er hält die Augen offen. (R 7)

Uwe Timm veröffentlichte zwei weitere Fassungen seines Romanbeginns in der Essaysammlung *Die Stimme beim Schreiben* (Timm, „Der Sturz 1“; Timm, „Der Sturz 2“). Bereits das Angebot an den Leser, die drei Romananfänge zu vergleichen, schärft die Aufmerksamkeit für den umständlichen Prozess ihres Gestaltens und für die poetologische Bedeutung der Szene für Uwe Timm (Jahraus, „Mnemosyne und Prosopopoiia“ 14). Das Motiv der gebrochenen Fensterscheibe in der endgültigen Fassung des Romananfangs verweist auf das berühmte Bild vom Spiegel in Stendhals Roman *Le rouge et le noir* (1830), worauf Martin Hielscher aufmerksam gemacht hat (Hielscher, *Uwe Timm* 167). Ein intaktes Fenster kann nämlich als Symbol eines ‚naiven‘, ‚naturalistischen‘ erzählerischen Realismus gelten (Lorenz 16). Das intakte Fenster spiegelt einen Abschnitt der ‚Wirklichkeit‘ so ähnlich wie es vom realistischen Erzählen naiv angenommen wird. Das Zerschlagen des Fensters geht der erhöhten Position des

²⁰Uwe Timm gibt den Hinweis darauf in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen *Von Anfang und Ende*, der auch von den Kritikern aufgenommen wird (AE 57; Lorenz 15f.).

Epikers voraus und weist unter anderem auf die Konstruiertheit der sogenannten realistischen Literatur hin. Auch sie ist keine bloße Widerspiegelung von ‚Realität‘, sondern entsteht durch Auswahl und Anordnung von bearbeiteten ‚Realitätspartikeln‘. Oder mit den Worten Uwe Timms: Thomas Linde „liegt sterbend auf der Straße und hält seine eigene Beerdigungsrede, in der viele andere Beerdigungsreden auftauchen, nicht chronologisch, fragmentarisch, vergleichbar der auf der Straße liegenden zersplitterten Fensterscheibe eines Geschäfts, in das der Wagen bei dem Versuch, auszuweichen, gefahren ist.“ (AE 61f.)

„Es war einmal“-Erzählen enthält viel mehr Spontaneität als literarisches Erzählen aber es hat eine ausgeprägte Neigung zum Mythenhaften. Die Geschichte von Lindes Vater zeigt wie die Geschichte der Vätergeneration durch das mythologische „Es war einmal“-Erzählen simplifiziert und auf unzulässige Weise verstellt wird. Linde ist für seine Trauerreden auf mühevolles Konstruieren angewiesen, wie der Roman selbst sich als komplexe Konstruktionsarbeit zur Schau stellt. Denn *Rot* ist kein chronologisch erzählter, sondern ein Montage-Roman. Die Sujet-Linie von Lindes Beziehung zu Iris in den letzten Monaten wird unterbrochen und bereichert von Lindes Erinnerungen und Berichten von seinem früheren Leben, seinen mitunter sich selbst hinterfragenden Reflexionen und in Variationen wiederkehrenden Sätzen und Bildern.

Andererseits verbindet das Motiv komplexer literarischer Konstruiertheit Linde ausgerechnet mit der Tätigkeit seines Vaters, gegen die er sich auflehnt. Der Beruf des Vaters sucht Linde und seine Schwester regelrecht heim. Linde hat sich dem Wunsch des Vaters entzogen, Architektur zu studieren, in ihm wird aber immer wieder der Architekt angenommen (R 113, 257). Seine Schwester sei vom Architekturstudium in die Ehe mit vier Kindern geflohen, habe aber mit fünfzig zwar ihren Magister in Kunstgeschichte aber über Architekturfotografie

gemacht, so der Ich-Erzähler des Romans. (R 113) Linde versteht seine Reden wiederholt mit Architekturmetaphern. Einmal spricht er von der „Grundierung“, nach der er suchen muss, dem „Fundament“, dem „Gebäude“ der Grabrede, die er aufbauen will. (R 43) Ein anderes Mal betont ein Grabredenkonsultant das architektonische Element des Berufs: „Bauen Sie die Rede auf. Stellen Sie sich vor, Sie seien Architekt. Also, dachte ich, hat mich mein Vater doch eingeholt. Das Konstruktive muß betont werden. Der Eingang muß sogleich gefunden werden, denn das Gebäude muß gut ausgeleuchtet sein, klare Umrisse, keine Schnörkel, kein Barock, einfache klare Linien.“ (R 333) Wenn Linde so wie sein Vater bei seinem Tod (R 117) das Zerschlagen eines Schaufensters verursacht, so unterstreicht die äquivalente Todesart die Kontinuität zwischen den beiden. Die Kontinuität, der Linde im Leben zu entgehen trachtet, wird im Tod zur Evidenz: im Tod wird Linde von dem Vater eingeholt. Lindes Wut gegen die Bauarbeit seines Vaters gründet in einem Gefühl familiärer Determiniertheit. Lindes Zweifel an der eigenen Tätigkeit sind entfernt verwandt mit der in seinen Augen misslungenen Bautätigkeit des Vaters. Auch die auf das Sorgfältigste konstruierte Trauerrede kann den Verstorbenen und ihrem Tod nicht gerecht werden.

Timms erzählerisches Verfahren schwächt nach Markus Lorenz eine begriffliche Opposition, welche mehr als zwei Jahrhunderte Geistes- und Kulturgeschichte prägt: die von Schöpfung und Konstruktion (Lorenz 84). Lorenz verweist auf das fast beiläufige Raffinement, mit dem der Autor in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung das Begriffspaar nennt, wenn er das Unspektakuläre und Ungezwungene des Situations- und Handlungsarrangements in Camus' Schreibstil betont: „Dazu trägt Reflexion auf das Schreiben, auf die *Konstruktion*, also auf die *Schöpfung des Textes* bei [...].“ (AE 32, Hervorhebung Markus Lorenz)

Lindes Hinterfragen des eigenen sprachlichen Werkzeugs und seiner Verfahren reicht über die Sprachskepsis der literarischen Moderne hinaus etwa im Sinne des berühmten Chandos-Briefes Hugo von Hofmannsthals. *Rot* wird von vielen Interpreten wegen des zentralen Stellenwerts der Studentenbewegung im Roman als *Nachruf* auf diese gelesen (Rinner). Doch über die Erinnerung an die Studentenbewegung hinaus wirft der Roman die komplexen Fragen angemessenen Umgangs mit Erinnerung überhaupt auf. Diese Fragen begleiten Thomas Linde während der Arbeit an seinen Trauerreden und er wird mit ihnen ebenso in seinem persönlichen Leben konfrontiert. Der Umstand, dass Aschenberger seinen Namen gewechselt hat, unter dem ihn Linde nicht erkennt, veranlasst Linde zur Erinnerungsarbeit und zu Reflexionen darüber, wie seine Erinnerung funktioniert. Während seiner Suche nach Aschenbergers Identität kommt es zu dem diesbezüglichen Gespräch mit Iris, in dem auch die oben genannten bedeutungsaufgeladenen Motive *Fall* und *Schlüssel* auftauchen.

Was für ein Fall, fragte Iris [...]

Das Erinnern steckt in den Zellen der Großhirnrinde, und das ist alles – was der Fall ist. Es arbeitet wie ein Scheinwerfer, einer dieser schnellbeweglichen Scheinwerfer auf Polizeiwagen, die von innen gedreht werden können, es soll ja etwas aufgeleuchtet, entdeckt werden, hier strahlt er in die Vergangenheit, erfaßt immer wieder Orte, Situationen, erhellt die sich darin bewegenden Menschen, ihre Eigenarten, Besonderheiten, dann werden sie mit anderen wie bei einer Gegenüberstellung konfrontiert, werden auf Details untersucht: Geruch, Bewegung, Stimme, Sprache. Schablonen werden übereinandergeschoben und verglichen, und da, da ist es.

Na, hast du es vor Augen.

Nein. [...] Aber ich habe einen Schlüssel. (R 51)

Über den rhizomatischen Charakter von Timms Werk besteht Konsens (Scholl 134). Situationen, Motive und Geschichten werden in diesem Werk immer wieder aufgegriffen und variierend oder wiederholend neu erzählt. Der Problemkomplex Erinnerung, der im Roman *Rot* angerissen wird, kommt in zwei späteren Werken Uwe Timms zu einer genaueren Ausführung: in den autobiographischen Texten *Am Beispiel meines Bruders* (2003) und *Der Freund und der*

Fremde (2005).²¹ Bezüge zu diesen Werken sind für die Erschließung von Motiven in *Rot* besonders hilfreich. So bezieht Markus Lorenz das Schlüsselmotiv in der zitierten Szene auf den Anfang von Uwe Timms autobiographischer Erzählung *Am Beispiel meines Bruders*. Der Ich-Erzähler berichtet im autobiographischen Text von seiner Angst, sich dem Tagebuch seines im Krieg gefallenen Bruders anzunähern. Er vergleicht diese Angst mit dem Unbehagen bei der Lektüre des Märchens von Blaubart während seiner Kindheit. Am Ende des Märchens schließt die junge Frau des Ritters das verbotene Zimmer auf und sieht dort all die toten Frauen. Als sie erschrocken die Tür wieder verschließt, fällt der Schlüssel in das Blut. Ihre Versuche, es abzuwaschen, sind vergeblich – sobald sie das Blut auf der einen Seite abwäscht, kommt es auf der anderen Seite wieder zum Vorschein (BB 9). Markus Lorenz interpretiert die Angst des Erzählers in *Am Beispiel meines Bruders* als eine Furcht vor der Erbschuld, „[...] in Personalunion mit seinen Vorfahren ein Tantalide zu sein, in jeder Handlung den Fluch der bösen Tat literarisch und existentiell fortzupflanzen.“ (Lorenz 43) Das Gefühl familiären Determiniertseins, das in *Rot* nur im Ansatz präsent ist, spielt in der als nächstes erschienenen Geschichte von Uwe Timms Bruder und Familie eine gewichtige Rolle. Den „Schlüssel“, den Linde für seine Reden braucht und der am Gürtel des Dürerschen melancholischen Engels unbenutzt hängt, liefert „nicht die Sprache“ (R 51). Den Schlüssel für die Trauerrede über die verstorbene Elisabeth findet Linde in dem Riss eines alten Schrankes. Dieser Riss – ein metonymisches Schlüsselloch – ist so verhängnisvoll wie die Konfrontation mit der Geschichte. Es verbirgt den Tod eines Opfers des Holocaust.

²¹Der Autor weist auf diese Kontinuität zwischen *Rot* und den späteren Werken in seiner Frankfurter Poetikvorlesung hin (AE 71f.). Eine solche Kontinuität wird auch in der Forschung festgestellt, z. B. von Jahraus (Jahraus, „Totenrede und Roman“ 188).

In Vorbereitung einer Rede über die alte Dame Elisabeth spricht Linde mit ihrem Mann. Der große alte Schrank mit dem Riss in der Marmorplatte fällt ihm nach Betreten der Wohnung sogleich auf. Darauf angesprochen, erzählt der Mann die Geschichte von dem Riss. Während des Kriegs wollte die Jüdin Frau Silberstein den Schrank der damals jungen Elisabeth schenken, da sie ihre baldige Deportation antizipierte. Daraufhin versteckte Elisabeths Familie die alte Dame in ihrem Keller und ernährte sie zusammen mit den Nachbarsfamilien mithilfe ihrer Nahrungsmarken. Die Marmorplatte platzte dort eines Nachts wegen der Feuchtigkeit. Als es ihr unerträglich wurde, ihrer Retter zur Last zu fallen, ging Frau Silberstein in einer kalten Winternacht nach draußen in den Freitod.

Die Geschichte von Frau Silberstein wird durch Lindes Eintauchen in die eigene Erinnerung eingeleitet. Während er die Treppe zu der Wohnung von Elisabeth und ihrem Mann hinaufsteigt, riecht Linde die faulenden Birnen im Hof. Der Geruch von Fäulnis lässt ihn daran denken, wie er in seiner Kindheit beim Ernten von Birnen geholfen hat. Selbst in der Erinnerung an einen Sommerurlaub mit seiner Mutter ist der Krieg durch die Kriegerwitwe, die zwei Zimmer in ihrem Haus vermietet, präsent. (R 86) Ausgerechnet während der Rede für Elisabeth erscheint Aschenberger, wie sich Linde nachträglich erinnert: „die Erscheinung eines Engels“. Linde stockt und verliert den Faden. Daraufhin fügt er ungeplante und unvorbereitete Sätze ein (R 90). Die Episode verbindet die Geschichte des Unfassbaren mit der persönlichen Erinnerung Lindes und dem Wiedereintritt Aschenbergers in sein Leben. Aschenbergers Auftauchen stört einerseits Lindes Redefluss und weckt in ihm andererseits die Assoziation von Auferstehung. Was im Polizeibericht über den Tod Frau Silbersteins zu einem statistisch unpersönlichen Fall geworden war - „Am Morgen fand die Polizei eine alte Frau, tot, erfroren.“ (R 89) – bekommt in der Trauerrede über das Leben von Elisabeth eine ganz besondere Bedeutung. Die Inspiration,

die die Episode mit der (Erzähl-)Arbeit des Gedenkens in Verbindung bringt, ist in dem plötzlichen ungeplanten Einsatz Lindes mit dem Wort „Auferstehung“ enthalten (R 90). Auch der Geruch fauler Birnen als Einstieg in die persönliche Erinnerung Lindes verweist auf die Inspiration des Schriftstellers. Man erinnert sich an die bekannte Geschichte von den faulen Äpfeln, die Schiller wegen der stimulierenden Wirkung ihres Geruchs in der Schublade seines Schreibtisches aufbewahrte.²²

Der Begriff *Erinnerungskultur* beschreibt eins der zentralen Paradigmen der deutschen Gegenwartsliteratur (Braun, *Die deutsche Gegenwartsliteratur* 109–121). Die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, die die Bundesrepublik zum konstitutiven Teil ihrer Identitätsbestimmung gemacht hat (Hielscher, „NS-Geschichte als Familiengeschichte. ‚Am Beispiel meines Bruders‘ von Uwe Timm“ 93), findet zu einem bedeutenden Ausmaß in der Literatur statt. Dieser Prozess kritischer Auseinandersetzung fing bekanntlich nicht unmittelbar nach Ende des von Deutschland ausgelöst und verlorenen Zweiten Weltkriegs an. Obwohl unter der Nazidiktatur der größte Völkermord der Weltgeschichte begangen wurde, folgte nach der Niederlage erst eine Phase der Verdrängung und des Verschweigens der Greuelthaten des Krieges und der Ermordung der Juden. Abgesehen von der dünnen Schicht eines Teils der Intellektuellen hat sich erst die Generation der 68er für ein Eingestehen und Aufarbeiten der historischen Schuld der Deutschen massiv eingesetzt. Uwe Timm, Jahrgang 1940, war aktiver Teilnehmer der Studentenbewegung und setzte das politische Engagement seiner Jugend mit seiner literarischen Arbeit fort. Timm gehört zu den deutschen Gegenwartschriftstellern, die ein wichtiges Anliegen der Literatur darin erkennen, zum Herausbilden und Pflegen eines kulturellen Gedächtnisses beizutragen. Auf das von Jan Assmann geprägte Begriffspaar kommunikatives

²²Uwe Timm erzählt diesen Mythos in seiner Paderborner Poetik-Vorlesung, wenn er auf die Gegenstände in dem Arbeitszimmer des Schriftstellers aufmerksam macht (Eke 25).

und kulturelles Gedächtnis bezieht sich Timm in seiner Frankfurter Poetikvorlesung, wenn er von der Funktion der Schrift spricht, Erinnerung zu fixieren (AE 66). Laut Assmann umfasst das kulturelle Gedächtnis den „jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche[n] Bestand an Wiedergebrauchstexten, -Bildern und –Riten, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“ (J. Assmann 15) Das kommunikative Gedächtnis wird im Gegensatz dazu durch das mündliche Erzählen im familiären Bereich begründet. Beide Gedächtnisarten umspannen in der Regel drei Generationen (A. Assmann 13; Assmann und Frevert). In seinen Paderborner Poetik-Vorlesungen unterscheidet Uwe Timm das mündliche Erzählen im Alltag vom literarischen Erzählen. Diese Unterscheidung entspricht den beiden Gedächtnismodellen (Braun, „Die Leerstellen der Geschichte. Uwe Timms ‚Am Beispiel meines Bruders‘“ 57). Manche Literaturwissenschaftler sehen in dieser Differenz den Urgrund von Uwe Timms gesamtem schriftstellerischen Projekt, zum Beispiel Matteo Galli: „Meines Erachtens besteht Timms Projekt einer „Ästhetik des Alltags“ gerade in dem Versuch, das Kurzzeitige, das durch den Tod der Kommunikatoren zum Verschwinden Verurteilte des kommunikativen Gedächtnisses durch Literatur zu retten und in dem Versuch, dieses prekäre Gedächtnis im Endeffekt in kulturelles Gedächtnis zu transformieren.“ (Galli 163)

Aschenbergers Tod und der Auftrag, die Trauerrede auf dessen Beerdigung zu halten, konfrontiert Linde mit der Frage nach dem Erbe der Studentenbewegung. Aber das Gedenken, dem Aschenbergers Arbeit gewidmet war, reicht weiter zurück, bis in die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland. Aschenbergers Stadtführungen, die er beruflich in Berlin gemacht hat, heben Geschichten von Untaten und Widerstand aus der Zeit des Grauens hervor.

Es ist die anfängliche Erkennungsschwierigkeit aufgrund Aschenbergers gewechselten Namens, die Lindes Reflexionen über die Funktionsweise der Erinnerung provoziert. Danach taucht der alte Freund in Lindes Erinnerung auf – als Gespenst (R 277). Linde erinnert sich an Aschenbergers Erscheinen bei der Trauerrede über Elisabeth und sieht sich Aufnahmen von dessen alternativen Stadtführungen in Berlin an. Das hohe Honorar, das der Freund für Lindes Trauerrede bestimmt hat, interpretiert Linde als dessen Unwillen, spurlos „verschüttet“ zu werden. Linde fühlt sich zum unfreiwilligen Nachfolger Aschenbergers bestimmt und beginnt, das von Aschenberger für die Siegessäule vorbereitete Dynamit mit sich herumzutragen. Das Geisterhafte in Aschenbergers Erscheinung, das ein drittes Mal betont wird (R 363), stellt den intertextuellen Bezug zu Hamlets Vater her, der ihn zur Tat ermahnt.

Lindes leiblicher Vater steht im Roman *Rot* mit seinen Bauten für die versteinerte Verdrängung der Geschichte, Aschenberger dagegen – für die Auflehnung gegen diese Versteinerungen. In diesem Sinne spricht Markus Lorenz von einem physischen und einem symbolischen Vater, die Linde beide ein „monumentales steinernes Geschichtsproblem“ hinterlassen haben (Lorenz 280 Fußnote 360). Martin Hielscher ordnet Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* in die Tradition des „Familienroman[s]“ ein,²³ mit dem in den 90er Jahren eine neue Phase der Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte in der deutschen Literatur beginnt. *Rot* ist kein Familienroman. Nicht die Familienkonstellation bestimmt den Handlungsstrang des Romans, sondern die Freundeskonstellation aus den Zeiten der Studentenbewegung und die transgenerationale Liebesbeziehung zwischen Linde und Iris. Und doch deuten die Beziehungen

²³Aleida Assmann, Hannes Heer und Stephan Wackwitz benutzen den Begriff. (A. Assmann, „Grenzen des Verstehens. Generationsidentitäten in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur“, Heer; Wackwitz). Bei Heer besonders das Kapitel „Literatur und Erinnerung. Die Nazizeit als Familiengeheimnis“. (Zit. nach Hielscher, „NS-Geschichte als Familiengeschichte“ 92).

Lindes zu seinen Eltern Zusammenhänge an, die in Timms späterem Werk ihre tragende Rolle entfalten werden.

Dass es für Thomas Linde praktisch zwei Vaterfiguren gibt, eine physische und eine symbolische, symbolisiert eine Entzweiung in seiner Biographie. Es ist der symbolische Vater, als dessen Nachfolger sich Linde womöglich identifiziert und nicht der physische. Der physische Vater hat aber seinen Sohn natürlich mitgeprägt, was der Roman am melancholischen Leitmotiv Architektur verdeutlicht. Linde ist voller Wut gegen die Geschichtsverdrängung, für die sein Vater mit seiner Bautätigkeit steht, die Erinnerung an ihn endet allerdings im Roman mit einem innigen Gefühl für den Vater:

Ja. Das bleibt, sehr geehrte Hinterbliebene, die Erinnerung, meine Erinnerung, eine Erinnerung, die mich jedesmal an ihn denken läßt, ein zartes Gefühl, beim Atmen, das ist es, ja, was wir Nähe und Vertrautheit nennen, dieses zarte Gefühl beim Atmen, das uns unser Herz spüren läßt, es weitet sich der Brustkorb, dieses winzige unbewußte Aufatmen: ich war acht, und wir gingen gemeinsam zum Elbstrand und suchten Farbstöcke, und wenn ich ihm einen brachte, dann war da eine kindliche Freude in seinem Gesicht, kindlich, aus heutiger Sicht, damals war es eine Umarmung, dieses Strahlen in dem sonst so ernsten Gesicht. (R 120)

Der Gegensatz zwischen der Wut einerseits und in dem biologischen Lebensrhythmus begründeter Liebe für den Vater andererseits, der im Roman *Rot* thematisiert wird, macht die an die Unmöglichkeit reichende Schwierigkeit der Nachkriegsgeneration aus, sich der Schuld ihrer Eltern zu stellen. Die Sammelleidenschaft des Vaters für Farbstöcke vereint ihn auch entfernt mit seinem Sohn – Linde ist von der Farbe Rot begeistert und schreibt darüber. Die „Familienromane“ über die Verstrickung in die Verbrechen des Nationalsozialismus sind etwa ein halbes Jahrhundert nach dem Ende des Krieges möglich geworden. Zwei Schübe haben laut Hannes Heer diesen Prozess der Intimisierung von Geschichte vorangetrieben: die Ausstrahlung der TV-Serie „Holocaust“ 1978/79 und der Film „Schindlers Liste“ von 1993, sowie die erste Wehrmachtausstellung 1995 (Hielscher, „NS-Geschichte als Familiengeschichte“ 94). Zu den

historischen Gründen fügt Uwe Timm die persönlichen hinzu: erst der Tod seiner Eltern und Schwester macht ihn frei und ermöglicht ihm, „[...] alle Fragen stellen zu können, auf nichts, auf niemanden Rücksicht nehmen zu müssen.“ (BB 10) *Am Beispiel meines Bruders* erscheint 2003, zwei Jahre nach *Rot*.

Auch im Leben von Lindes Mutter gibt es das Motiv des Verdrängten oder Verschwiegenen. Sie graut sich vor den vermeintlichen Ratten, die in den Röhren des Altenheims wohnen. Das Gebäude war früher ein Kühlhaus und die Tiere sollen sich damals in den Rinder- und Schweinehälften eingenistet haben. Lindes Mutter und die anderen Senioren glauben, dass sie immer noch in den Hohlräumen wohnen und sich irgendwann durchbeißen würden. Die Mutter erzählt Linde immer wieder davon und zeigt ihm jedes Mal einen Zeitschriftenausschnitt zur Bestätigung (R 121), was ein Hinweis auf die Realität suggerierende Potenz von Medien ist. Der Verweis auf den Krieg und das Verdrängte ergibt sich aus einem subtilen intertextuellen Bezug auf eine intradiegetische Geschichte aus dem Roman *Kopffäger* (1991). Darin wird von drei desertierten Soldaten erzählt, die in einem Bunker verschüttet wurden. Das Leben ohne Licht ließ ihre Haare vollkommen weiß werden (K 205ff.) – wie das Fell der Ratten in der Vorstellung der Altenheiminsassen.

In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen verbindet Uwe Timm das Erinnern mit dessen Umwandlung in literarische Fiktion und dem daraus entstehenden Realismus-Problem. Die Frage nach der ‚Realität‘ wird im Roman *Rot* mit Nachdruck in der Sequenz über Lindes Eltern gestellt. Die Erinnerung an den Vater setzt bei Lindes Ankunft in seiner Heimatstadt Hamburg ein. Der Blick auf die Bauten seines Vaters während der Taxifahrt vom Flughafen löst Lindes Wut gegen die Bautätigkeit des Vaters aus, die er dem Taxifahrer gegenüber spontan äußert. Das Motiv der Wolken, das im Gesamtwerk Timms „bildlich für wunschgelenkte

Metamorphosen der Einbildungskraft“ steht (Lorenz 146), verweist am Beginn von Lindes Erinnerung auf das dichterische Element in der Konstruktion von Erinnerung: „[...] am Himmel eine Fettlebe von Wolke, so daß ich mir wieder einmal eingestehen mußte, Hamburg ist nicht so grau, wie ich es in Erinnerung habe.“ (R113f.)

Die Perspektive des nigerianischen Taxifahrers stellt Lindes Einschätzung der Bauten seines Vaters in Frage. Angesichts dessen, wie in Lagos gebaut wird, sehen sie „ganz vernünftig“ aus (R 111). Dann erzählt Linde dem Taxifahrer jugendliche Erinnerungen über die Tanzschule und es erweist sich, dass der Nigerianer über die unterschiedlichen Tierlaute in den verschiedenen Sprachen geforscht hat. Nicht nur werden die Tierlaute in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich wiedergegeben, es gibt auch historisch bedingte Unterschiede in der Lautnachahmung. Die Hunde im viktorianischen England bellten wau, wau, was sich später zu wuff, wuff gewandelt hat. Die Sequenz weist auf die Historizität von Wahrnehmung hin – was wir als Realität begreifen, hängt ab von dem Ort, der Zeit und den Umständen, die uns geformt haben. Und erst da beginnt das Problem der Darstellung dieser sogenannten ‚Realität‘. Dass es Tierlaute sind, deren Darstellung in der Romansequenz als so divers und wandelbar geschildert wird, hebt die Reichweite des Problems hervor. Menschliche Sprache stellt ja eine vollkommen andere Stufe von Komplexität im Vergleich dazu dar.

Kein Weg führt an dem Problem der Darstellung von ‚Realität‘ vorbei, wenn es ernsthaft um Erzählen geht, wie bei Uwe Timm. In der Literaturgeschichte ist dieser Problemkomplex als „Realismus“ bekannt.²⁴ Realistisches Erzählen war in dem Gedankengut der Moderne und beispielhaft in den 60er Jahren von Theodor Adorno angesichts der angewachsenen Komplexität und Widersprüchlichkeit der Realität als unzulänglich verurteilt

²⁴Eine konzise Einführung bietet (Ort).

worden. Die Stellung des Erzählers, so Adorno in seinen *Noten zur Literatur*, „wird heute bezeichnet von einer Paradoxie; es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt“ (Adorno 61). Und weiter: „Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.“ (Adorno 64) Adornos Position hatte einen enormen Einfluß auf die Literaturszene Deutschlands, der bis heute anhält. Uwe Timm hat sich im Rahmen der in den 60er und 70er Jahren im deutschen Sprachraum diesbezüglich ausgetragenen Kontroverse an die Seite des realistischen Erzählens gestellt. 1972 wurde er Mitbegründer der AutorenEdition innerhalb des Verlages C. Bertelsmann. Dieser Verlag im Verlag widmete sich programmatisch literarischen Texten, die entgegen der Idee der autonomen Kunst einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden sollten. In einer Reihe von Aufsätzen in den *Literarischen Heften* und dem *kürbiskern* setzte sich Timm für einen politischen Bildungsroman ein entgegen der von Adorno privilegierten avantgardistischen Literatur à la Beckett, Proust und Joyce. Dieser politische Bildungsroman war gleichzeitig Antwort auf einen als quietistisch bewerteten Begriff bürgerlicher schöner Literatur. Anstelle einer auf das Überzeitliche und Allgemeine ausgerichteten Literatur müsse nach Timm eine an das Tagesgeschehen gerichtete Literatur treten, die bewusstseinsverändernd wirken könne. In den frühen 70er Jahren wiederholte Timm seine Position in einer mit Jörg Drews ausgetragenen Kontroverse (Fuchs 227; Hielscher, *Uwe Timm* 72). Nach Markus Lorenz setzt Timm Adornos kritische Denkweise einer negativen Dialektik fort, wenn er der anachronistischen Unmöglichkeit eines ‚naiven epischen Realismus‘ zugleich zustimmt und widerspricht (Lorenz 99):

Wenn Adorno in seinen *Noten zur Literatur* schreibt: „Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet“, dann kann man dem

zustimmen und muss ihm zugleich widersprechen. Erzählen kann in sich die Komplexität aufnehmen, auch die Zerfallenheit mit allen Brüchen, Leerstellen, es hat die Möglichkeit, mit den unterschiedlichsten sprachlichen Mitteln zu arbeiten: Zitaten, Dokumenten, theoretischen Reflexionen, Essayistik. Ein „Einzig“, wie es Adorno dogmatisch postuliert, gibt es in der Ästhetik nicht. (AE 99)

Das Realismusproblem wird im Roman *Rot* ein zweites Mal explizit bei der Beschreibung der Gegenstände in der Wohnung von Lindes Mutter angesprochen. Die Mutter beschriftet ihre aus der ganzen Welt gesammelten Schnecken und Steineier in Vorbereitung auf den antizipierten Schwund ihres Gedächtnisses. Neben dieser Sammlung steht ihre Sammlung Staffordscher Figuren, ausschließlich Dichter. Die meisten Figuren sind „[i]n den naiven Darstellungen [...] anrührend zu erkennen“, der eine Goethe sieht aber nach August Schlegel aus, und „wenn man böswillig ist, nach einer Bulldogge“. Weil die Figuren aber beschriftet sind, weiß man, wer die gemeinte Persönlichkeit ist – „soviel zum Realismusproblem“, kommentiert der Erzähler (R 171). Mit der beschrifteten Figurensammlung wird das komplizierte Problem von Mimesis versus Poiesis, das seit der Antike in dem Denken über Literatur nichts an Anregungspotenzial verloren hat, stellvertretend auf die Spitze getrieben. Die meisten Figuren ahmen die Dichterpersönlichkeiten genau nach und stehen somit in naturalistischem Einklang mit der jeweiligen Aufschrift. Die Figur Goethes ist aber misslungen und parodiert das Prinzip der Poiesis. Man erkennt nicht Goethe, sondern eher August Schlegel oder je nach Gesichtspunkt einen Hund. Die Diskrepanz zwischen Referenz und Aufschrift, welche die Poiesis ausmacht, vermag im Falle dieser Figur im Betrachter nichts als Spott zu erwecken. Die Stelle parodiert künstlerische Bemühungen, die sich in Entfremdungseffekten erschöpfen. Somit wird Stellung auf eine Tendenz in der deutschen Gegenwartsliteratur genommen, die sich auf die prominente Realismusdebatte der näheren Vergangenheit bezieht. Das Motiv des Hundes bezeichnet die melancholische Dimension des Sachverhalts.

„Die Empörung über das Unrecht, über Leid und Tod, gerade dort, wo diese vermeidbar wären [...]“ (AE 35) charakterisiert die eine, humane Seite der melancholischen Motivation von Literatur. Die andere Seite hat einen konstruktiven Charakter und betrifft die Beschaffenheit des literarischen Mediums selbst. Das Architekturmotiv dient in der Geschichte von Lindes Vater zur Veranschaulichung von geschichtlichen Zusammenhängen. Es wird vom „Wiederaufbau der Bundesrepublik“ erzählt, doch zeichnet sich diese Bautätigkeit in der Einschätzung des Erzählers durch einen Zerstörungstrieb (angesichts der Geschichte) aus. Der gesamte Roman *Rot* ist als Grabrede auf Linde, Aschenberger, die 68er-Bewegung, ihre Ideale und auf etliche Verstorbene konzipiert und weist auf seine auf Montage und Konstruktion fußende Poetik seit seiner Eröffnungsszene hin. Bauen und Konstruieren ist im Roman ein Themenkomplex, der sich von textuellen Verfahren über die Beschaffenheit von Erinnerung und Familienbeziehungen bis zum Gestalten von Geschichte erstreckt. Die Spannung zwischen textueller Konstruktionsarbeit und Auseinanderfallen der vermeintlichen Ganzheit der „Guckkastenillusion“ (Lorenz 20) in dem Motiv der gebrochenen Fensterscheibe in der Eröffnungsszene des Romans ist konstitutiv für Uwe Timms Poetik. Auch die Geschichte verlangt eine mühevollen Konstruktionsarbeit und einen systematischen „Denkmalsturz“ (AE 89ff.), so wie Erinnerungen „formbar und verformbar“ (AE 93) sind. Eine Sublimierung findet diese melancholische Spannung zwischen Gestalten und Zerstören in dem detailliert ausgearbeiteten Plan Aschenbergers, die Siegestsäule zu sprengen:

Eine Skizze, nein, eine exakte Zeichnung, wie von einem Architekten, mit Meter- und Zentimeterangaben. In dem Längs- und Querschnitt waren die Stellen eingezeichnet, wo der Sprengstoff angebracht werden sollte, an jeder der abgeteilten Säulentrommeln. Sie sagen, der Mann gehört ins Gefängnis? Vorbeugehaft. Ich will zu seiner Verteidigung sagen, er hatte einen detaillierten Plan ausgearbeitet. (R 361f.)

„Wir haben dieses Land wiederaufgebaut“ – in Bezug auf die Nachkriegszeit - und „Davon haben wir nichts gewußt“ (R 124) – in Bezug auf den Holocaust - sind die beiden Formeln, mit

denen die Generation von Lindes Eltern die eigene Version der geschichtlichen Ereignisse rahmte, um den Fragen nach der eigenen Verantwortung zu entgehen. Die Frage nach der Verantwortung artikuliert der Roman durch einen Fragesatz, der ein Aussagesatz ist: „Und wer hat es in den Dreck gefahren.“ (R 124) Der Punkt anstelle eines Fragezeichens betont die Beständigkeit der Frage, sowie das Bekanntsein der Antwort für den Fragenden. Der Erzähler erinnert an den Beruf seines „nette[n] Opa[s]“ (R 124), der während der Nazizeit sehr beschäftigt war. Im Katasteramt musste er viele Grundstücke nachvermessen, es lief die Arisierung (R 124). Durch seinen Beruf wird der Großvater auch in die Melancholietradition eingeschrieben, denn Saturn erzeugte „unter bestimmten Konstellationen [...] Geometer“ (Klibansky u. a. 233f.). Ben, der im Roman mit seiner Frau Iris repräsentativ für die jungen, erfolgreichen und politisch nicht interessierten Menschen steht, findet, die Frage nach der historischen Schuld sei alt und überholt. „Ist nur das empörend, was neu ist?“ kontert der Erzähler (R 126). So, wie die Fragen nach der Schuld und Verantwortung nach dem Krieg verdrängt wurden, so werden sie zwei Generationen später ignoriert. Dem Mythos des Neuanfangs nach dem Krieg setzt der Text ein anderes Erzählen entgegen. Die Schicksale zweier Menschen werden parallel geschildert. Karl Löffler war Gestapoleiter in Köln und zuständig für die Judenfrage. Joseph Mahler war Jude und Kommunist und wurde von der Gestapo drei Jahre lang verhört. Karl Löffler ließ die Juden deportieren und Joseph Mahler derart ‚verhören‘, dass dieser an den Folgen starb. Löffler wurde nach dem Krieg rehabilitiert, bekam eine hohe Pension und starb in hohem Alter. (R 125) „Alles bekannt, hat einen Bart“, meint Ben. (R 125) Das von den 68er verlangte beharrliche Nachfragen ohne Ablaufdatum wird im Roman *Rot* im Vergleich zur Position Bens als moralisch überlegen hervorgehoben.

Auch Iris gehört zur Zunft der Vermesser und Gestalter und ist somit beruflich Saturn unterordnet. In der Szene, in der sie einen künstlichen Sternenhimmel im Schlafzimmer eines erfolgreichen Börsenspekulanten einsetzen soll, wird sie als Architektin beschrieben. „Iris entrollte eine Zeichenmappe, weiß, Maßstab 1:5 mit dem Entwurf für die Zimmerdecke, dort sollte die Milchstraße leuchten. [...] Iris hatte alles sehr genau vorbereitet, die Lichtqualität und Lichtstärke bestimmt, die man nach Belieben abdimmten konnte. Die einzelnen Beleuchtungskörper festgelegt, die über die Decke verteilt werden sollten.“ (R 247) Aufgrund einer traditionellen Nähe zwischen Melancholie und Astronomie, die in der Ikonographie der Melancholie, zum Beispiel im Gestirn der Dürerschen Melancholie erhalten geblieben ist, wird der Sternenhimmel zum Attribut der Melancholie (Wagner-Egelhaaf 481). Die Melancholiker sind des Weiteren als Sterndeuter bekannt (Klibansky u. a. 233). Auch Saturn als „Stern der Melancholie“ reflektiert die astronomische Dimension der Melancholie (Klibansky u. a. 201; Hohl 37ff.).²⁵ Die Sterne werden in der betreffenden Szene im Roman *Rot* nicht gedeutet, sondern an der Zimmerdecke eines Schlafzimmers montiert. Iris ist die Künstlerin oder Architektin, die diesen Wunsch verwirklicht. Er geht auf den Namen der Freundin vom Börsenspekulanten zurück: Starlet. Der Künstlichkeit des Busens der Dame („ein braungebranntes Silicon Valley“ (R 246)) korrespondiert der künstlich konstruierte Sternenhimmel in ihrem Schlafzimmer.

In seiner charakteristischen Schnitt-Gegenschnitt-Technik setzt der Roman in der Folgeszene diesem kitschigen Verhältnis zu den Sternen Naturerlebnisse aus Lindes Werdejahren entgegen. Sein Übernachten mit Edmond und den Freundinnen der beiden unter dem freien Sternenhimmel im Sommer war sinnlich intensiv und unvergesslich. Die Vermutung

²⁵Die melancholische Funktion des Sternenhimmels exponiert auch Walter Benjamin.

liegt nahe, dass solche Erfahrungen Lindes nachhaltiges Interesse für Astronomie hervorgerufen haben könnten (R 247ff). Nichts deutet auf ein astronomisches Interesse der Menschen, in dessen Haus der künstliche Sternenhimmel installiert wird, hin. Iris' Beruf ist aus der existenziellen Lebensperspektive ähnlich problematisch wie der Beruf der Animateurin Tessy. Eigentlich unterstützt dieser Beruf die Entfremdung der Menschen von der Natur und von sich selbst. Indem die Lichtdesignerin das Absurde aus den Wohnungen der Reichen vertreibt, erschwert sie ihnen einen Kontakt zu der Leere ihrer Existenz.²⁶

In seinem für die Melancholietradition zentralen Werk *Anatomy of Melancholy* aus dem Jahr 1619 empfiehlt Robert Burton das Besteigen von Türmen und erhöhten Aussichtspunkten als Remedium der Melancholie (Burton 65f.). Die Siegestsäule ist das zentrale Leitmotiv im Roman *Rot*. Thomas Linde besteigt sie auf den Spuren Aschenbergers mehrmals, einmal mit Iris. Der Plan Aschenbergers, die Siegestsäule zu sprengen, beunruhigt und provoziert Linde. Er trägt den von Aschenberger dafür vorbereiteten Sprengstoff bei sich, obwohl er sich nicht vorstellen kann, den Plan zu verwirklichen. Den Stellenwert des Sprengstoffs für die Struktur des Romans hat Matrin Hielscher so beschrieben: „Der Sprengstoff verändert alles, er verändert das Erzählen, er verändert die Beziehung Lindes zu Iris, er verändert die Wahrnehmung von Lindes und Aschenbergers Vergangenheit, er macht die Struktur von *Rot* auf eine besondere Weise kenntlich.“ (Hielscher, *Uwe Timm* 164) Hielscher bezieht sich auf einen Passus im Roman, der mit „Mit dem Tod Aschenbergers begann ein anderes Erzählen“ (R 209) beginnt und mit „Aber erst mit diesem Sprengstoff, genaugenommen mit Aschenberger, veränderte sich meine Beziehung zu Iris“ (R 210) endet. Der Erzähler schildert dazwischen, wie sein Erzählen nach der Entdeckung des Sprengstoffs ernster wurde. Es ist eine Stelle, die die Auswirkung eines

²⁶Über Iris' Beitrag zur Oberflächlichkeit vgl. auch (Friedrich 42).

architektonischen Objekts auf das Erzählen schildert. Martina Wagner-Egelhaaf deutet den Turm oder erhöhten Ausblick in Burtons Text als textuelle Metapher der Melancholie, die den für das melancholische Paradigma zentralen Bildbereich des Bauens und der Konstruktion als Architektur des Textes reflektiert (Wagner-Egelhaaf 119). Auch in Timms Roman vereint die Siegessäule symbolisch Städtebau und Geschichtsverständnis mit dem melancholischen Ausblick auf die Geschichte, der beständige Reevaluation und damit einhergehende erzählerische (De-)Konstruktionsarbeit erfordert. Das folgende Zitat aus einer der Stadtführungen Aschenbergers in Berlin verknüpft auf eigentümliche Weise die Motivstränge, die der Roman im Motivkomplex Architektur um die Siegessäule zusammenflacht: „Der große Stern, städtebaulich, sagt er, das Zentrum der deutschen Geschichte, das Siegestor, der Reichstag, die ehemalige Reichskanzlei, die Straße des 17. Juni, hier genau, wo die sogenannte Siegessäule steht, ist der Schnittpunkt vieler geschichtlicher Linien.“ (R 280)

Die Sprengung der Siegessäule ist der Plan eines, wie ihn Uwe Timm in seinen Frankfurter Poetikvorlesung nennt, Denkmalsturzes. Denkmalstürze werden von Gruppen herbeigeführt, deren Gedächtnis der Zeit voraus ist (AE 90). Diese Gruppen können dann, indem sie aktiv werden, zu einer Veränderung des kulturellen Gedächtnisses in der Gesellschaft, in der sie leben, beitragen. Und somit können sie die Geschichte dieser Gesellschaft aktiv mitgestalten. So hat sich Uwe Timm als Student an dem Stürzen des kolonialen Denkmals Herrmann von Wissmanns vor der Hamburger Universität beteiligt. Das Denkmal wurde wiederaufgestellt und den Beteiligten drohte ein Verfahren. Sie haben es dann aber nochmals umgestürzt - ein zweites Mal ließen es die Behörden nicht wieder aufstellen. Die Beteiligten wurden freigesprochen (AE 90). Im Gegensatz zu diesem erfolgreichen Denkmalsturz ist Aschenberger mit seinem Plan dreißig Jahre später allein. Iris schlägt vor, die Siegessäule nicht zu sprengen, sondern mit

historischen Sprüchen von Bismarck bis zu Hitler zu beleuchten, daraus also eine Lichtinstallation zu machen.

Dem physischen Denkmalsturz entspricht in Uwe Timms Poetologie eine bestimmte literarische Arbeit mit Sprache. In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen hebt er das konstruktiv-dekonstruktive (Um)formen des sprachlich Vorgegebenen als zentrales Moment der Literatur hervor:

Die irritierende Distanz zur Sprache ist der Grund für ein in der Literatur experimentelles, im Alltag spielerisches Umgehen mit ihr. Neue Formen können erprobt werden, das Wort kann im Mund buchstäblich um und um gedreht werden. Durch Kombination kann eine neue Konnotation erreicht werden, winzige Sinnerweiterungen, eine Destruktion eingefahrener Sprachabläufe, bestimmter Worte, Floskeln, Begriffe, ja sogar der Satzzeichen. Dieses Ver-kehren, Um-drehen, Über-tragen von Bildern, das Auf-splittern von Sinnzusammenhängen gibt es auch im alltäglichen Sprechen. Wenn auch mit der Einschränkung, daß sie durch die Omnipotenz des Geredes in den Massenmedien belang- und damit wirkungsloser werden (EkE 55).

Markus Lorenz führt den Gedanken Timms weiter, wenn er negierende Distanz und destruktives Chaos als Voraussetzung für das Entstehen semantisch erweiterter Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten bestimmt: „Mit den Kombinationen, die neue Konnotationen gewinnen lassen, den transformierenden Prozeduren sowie etymologischen Figuren und Metaphernreifizierungen (dem „Auf-splittern von Sinnzusammenhängen“, wie in „Zunge“ und „Sprache“) ist der Übergang vom Destruktiven Denктаumel zum bewussten konstruktiven Handwerk bezeichnet.“ (Lorenz 232) Lorenz erkennt in Timms Überlegungen zum Ver-kehren und Um-drehen von Worten, Bildern und Bedeutungen das subversive Moment der Literatur (Lorenz 232).

Die Handlung des Romans *Rot* spielt unmittelbar vor dem Umzug der deutschen Regierung von Bonn nach Berlin im Jahr 1999. Zu dieser Zeit wird in Berlin intensiv gebaut, der Potsdamer Platz ist die größte Baustelle Europas. Der Romantext benennt zwar seine erzählte Zeit, bezieht sich aber auf eine andere Zeit aktiven Bauens – diejenige nach dem Zweiten

Weltkrieg. Die Bautätigkeit von damals wird in ein Verhältnis zur Geschichte gesetzt und als zerstörerisch verurteilt. In der erzählten Zeit geht es um die Konstruktion von Texten und Trauerreden, künstlichen Sternenkonstellationen und anderen Lichtinstallationen, um die Restaurierung des alternden Körpers von Lindes Ex-Frau Lena (R 244). Und es geht um die Notwendigkeit der Zerstörung eines Baudenkmals, das den Militarismus in der deutschen Geschichte symbolisiert. Der Plan Aschenbergers wird am Ende des Romans verwirklicht. Die Siegessäule fliegt in die Luft, die Utopie der 68er lebterneut auf.

1.5. Schwarz versus Rot

Thomas Linde, wie er im Roman *Rot* dargestellt wird, ist ein kontemplativer Mensch. Er verbringt den Großteil seines Lebens mit einsamen Überlegungen und Vorbereitungen auf seine Trauerreden, in seiner Wohnung, in Cafés oder auf Spaziergängen durch Berlin. Studium und Kontemplation sind seit der Antike und während des gesamten Mittelalters verbreitete Attribute des Melancholikers. Von herausragender Bedeutung für das neuzeitliche Verständnis von Melancholie ist die Aufwertung der „vita contemplativa“ zum Daseinsmodus des modernen Genius durch Marcilio Ficino während der italienischen Renaissance (Klibansky u. a. 353f.) In ihrer grundlegenden Studie zur Melancholiegeschichte sehen Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl Marcilio Ficino als den ersten Autor, der das, was Aristoteles die Melancholie der geistig überragenden Menschen genannt hatte, als identisch mit Platons „göttlichem Wahn“ erkannt hat (Klibansky u. a. 373). Nach Pseudo-Aristoteles' Beobachtung in der Antike, alle herausragenden Männer der Philosophie, Kunst und Politik seien Melancholiker und Platons Hinweis auf die schöpferischen Potentiale des „göttlichen Wahns“ wird Melancholie im Mittelalter mit der Sünde der *acedia* assoziiert, d. h. mit der „Trägheit des Herzens“, die aus christlicher Perspektive die Gefahr krankhaften Nichtstuns mit sich bringt. Ficanos Aufwertung

der Melancholie zur unabdingbaren Eigenschaft des modernen Genies im Rahmen des italienischen Neuplatonismus markiert den Anfang eines elitären Melancholieverständnisses in der Neuzeit, in dessen Tradition sich auch der Roman *Rot* einordnet.

Linde ist ein begabter Grabredner. Er bereitet seine Reden akribisch und mit einer geschulten Sicht auf kleinste Details vor und bietet seinen Hörern ästhetisches und intellektuelles Vergnügen. Ein, wie ihn der Ich-Erzähler nennt, „Beerdigungsästhet“ lobt Linde für die Qualität seiner Arbeit (R 26f.). Die Verstorbenen interessieren Linde als Individuen, er forscht nach ihren verborgenen Wünschen, um ihre Geschichten erzählen zu können. Wie Martin Hielscher bemerkt, leistet Thomas Linde eigentlich eine literarische Arbeit (Hielscher, *Uwe Timm* 166). Das erkennt auch eine der Nebenfiguren im Roman, der Maler Horch, der Linde während eines Gesprächs sagt: „Sie müssen schreiben. Sie können das.“ (R 266) Eine von Lindes Begräbnisreden beeindruckt die einundzwanzig Jahre jüngere Iris, die noch während der Beerdigung seine Bekanntschaft sucht. Thomas Linde ist belesen und scharfsinnig. Wie für die Melancholiker typisch, hat er ein gutes Gedächtnis (Klibansky u. a. 287), was ihn zum herausragenden Gesprächspartner macht. Für seine Begräbnisreden muss er oft auf Inspiration warten, bevor er sie schreiben kann. Das ist auch mit der letzten, besonders schwierigen Rede auf Aschenberger der Fall. Aber die Einschränkungen des Mediums Sprache behindern Linde in seinen Versuchen, dem Tod würdig und gerecht zu begegnen. Seine Angewiesenheit auf die „so oft missbrauchten Worte“ hat Linde einmal in völlige Verzweiflung und in das Gefühl von Leere und Sinnlosigkeit getrieben.

Die Melancholie als Voraussetzung und treibende Kraft von Kreativität begründet auch Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*. „I write of Melancholy by being busie to avoid Melancholy“ (Burton 6) – der berühmte Satz aus der Vorrede Burtons bekommt in dem Roman

Rot eine eigentümliche Variation. Auch Linde rettet sich aus seiner Sinnkrise ins Schreiben, es ist allerdings kein Schreiben über Melancholie: „Was mich damals rettete, war nicht die Sonne, nicht der Strand, sondern ich fing an, über die Farbe Rot zu schreiben.“ Und er fügt schnell hinzu: „Und noch etwas ganz Praktisches: die liebe Not. Ja, Hunger und Not lassen das Absurde schwinden.“ (R 153) Die Auseinandersetzung mit der Sinnfrage ist Luxus, so die Prämisse, von der aus die existenzielle Krise Lindes im Roman behandelt wird.

Zum einen setzt sich Lindes kreativer Umgang mit seiner Melancholie dem melancholisch-kreativen Ansatz Burtons entgegen, indem Linde die rote Farbe und nicht Melancholie selbst als Muse beschwört. Die rote Farbe wird im Roman explizit mit all dem in Verbindung gebracht, was der Melancholie entgegengesetzt ist: Lebendigkeit, Fruchtbarkeit, Liebe, Revolution, Sinnlichkeit, Dynamik. In achtzumeist abrupt einsetzenden Sequenzen äußert Linde Gedanken und Assoziationen über die Farbe Rot. Zum anderen hat die Wendung weg von der Melancholie als Gegenstand der therapeutischen Auseinandersetzung die Qualität eines Ausbruchs. Der melancholische Linde sucht in der Kreativität ein Refugium jenseits der traditionell Trost spendenden Kontemplation melancholischer Besonderheiten. Stattdessen beschäftigt er sich mit der Farbe, die das Leben zelebriert. Die Aufmerksamkeit wird auf etwas gerichtet, das mit der Melancholie nicht verwandt ist. Die revolutionäre Semantik der Farbe Rot unterstreicht die Radikalität der Wendung Lindes—etwas ganz Neues wird gewagt: ein revolutionärer ästhetischer Akt.

Gleichzeitig pflegt Linde in seinem Leben bewusst eine auffallende Farblosigkeit. Er trägt fast ausschließlich Schwarz und Grau; in seiner weiß tapezierten Wohnung bewahrt er nur sehr wenige Gegenstände auf. Sein gegen die vom Konsum dominierte Mentalität der Zeit gerichteter Farbasketismus verbindet ihn mit Aschenberger, der mit seiner Lebensweise den

Verzicht auf Konsum exemplifiziert. Aber Linde ist kein Asket wie Aschenberger und steht dem Konsum viel offener gegenüber als sein alter Freund. Es ist zum Beispiel bezeichnend, dass Linde in seiner Sinnkrise nach Süditalien fährt und dort so lange bleibt, wie es ihm das Geld auf seinem Konto erlaubt. Lindes verhältnismäßige Offenheit, auch dem Konsum gegenüber, macht seine Beziehung zu Iris möglich. Der farbliche Kontrast in der Gestaltung der beiden Figuren ist von Monika Shafi hervorgehoben worden. Die Lichtdesignerin mit dem Künstlernamen Iris, Götterbotin und Göttin des Regenbogens, erscheint als „das chromophile Gegenstück zu ihrem stets dunkel gekleideten Geliebten“ (Shafi, „Farbe bekennen. Zur Bedeutung von Farben in Uwe Timms Roman ‘Rot‘“ 51).

Anhand der farblichen Gegensätzlichkeit in der Charakterisierung der beiden Hauptprotagonisten Linde und seiner Geliebten Iris arbeitet Monika Shafi für den Roman *Rot* den kulturgeschichtlich etablierten Gegensatz zwischen Logos im Medium der Schrift und der sich einer schriftlichen Fixierung entziehenden Sinnlichkeit heraus. Oliver Jahraus sieht im Roman *Rot* den „medientheoretischen und kulturgeschichtlichen Topos vom Zusammenhang von Schrift, Literatur und Tod“ und den gegensätzlichen „anderen Topos vom sinnlichen Zusammenhang von Stimme, Rede, Kunst, Musik und schließlich Liebe, Erotik und Sex“ durch die Verschränkung von Erzählgegenstand und Erzählweise – d. h. von der Institution der Totenrede und von dem Erzählen im Medium der Totenrede – hervorgerufen (Jahraus, „Totenrede und Roman“ 173). Lindes Abstinenz von Farbe bei gleichzeitigem Verlangen nach der Farbe Rot interpretiert Shafi als Indiz für „ungelöste persönliche und politische Widersprüche seiner eigenen Biographie“ und charakterisiert diese Spannung als „Spuren einer jahrhundertealten kulturellen Tradition, der zufolge Farbe das verfemte, verdrängte und doch so verlockende Andere verkörpert“ (Shafi, „Farbe bekennen“ 51).

Die Aufbruchsqualität von Lindes Wendung zur Farbe Rot und der von ihm hervorgehobene „dialektische“ Charakter dieser Farbe (R, 50, 207) weisen auf das Veränderungspotential seiner Haltung und seinen eigenen Veränderungswillen hin. Lindes Weiterschreiben der melancholischen Tradition im Zeichen nicht vorrangig der Melancholie, sondern der Farbe der Revolution Rot vereint ihn mit Aschenberger, dem „Partisan des Alltags“ (R, 161), der die Revolutionsidee nicht aufgegeben hat. Aber das Interesse an der Farbe Rot mit allem, wofür sie steht, vereint Linde auch mit Iris, die nicht nur Farben trägt und ihre Wohnung bunt dekoriert hat, sondern auch die Lust am Konsumieren lebt. Im Laufe der Beziehung zwischen den beiden kommt es zu einer gegenseitigen Beeinflussung, auch wenn sich Linde mit seinen Meinungen und Ansichten bewusst zurückhält. Linde lässt sich auf eine lustvolle Fahrt in Bens Porsche ein, Iris hingegen entwickelt zusehends ein Verständnis für Aschenbergers Kompromisslosigkeit.

Iris würde man aufgrund ihrer farbenfrohen und lustvollen Jugend, ihrer Geschäftstüchtigkeit und ihres Erfolges nicht als Melancholikerin bezeichnen. Und doch weint sie viel, eine Eigenschaft, die Linde an ihr sehr schätzt. „Sittlichkeit ist mit der Fähigkeit zu weinen untrennbar verbunden“, heißt es in einer der Reden Lindes, „Es ist die Form der reinen Verständigung über all das, wohin Sprache nicht reicht.“ (R 22) Im Zusammenhang mit Iris taucht auch eine Melancholietapher auf: Iris wird zuweilen von dem „schwarze[n] Flügelschatten“ gestreift (R 98). Iris' erste Reaktion auf den Plan Aschenbergers, die Siegestsäule zu sprengen, ist abwehrend: Sie vermutet, dass Aschenberger wahnsinnig war. Später entwickelt sich ihre Einstellung: „Je länger ich [...] über diesen Aschenberger nachdenke, desto mehr gefällt mir seine Kompromißlosigkeit.“ (R 326) Lindes erste Reaktion, als er den von Aschenberger hinterlassenen Sprengstoff findet, ist ähnlich: „Ein Verrückter. Nur ein Verrückter hantiert in

diesem Land mit Sprengstoff.“ (R 64) Lindes und Iris' spontane Zuschreibung von Wahnsinn entspricht im Roman das ebenso als wahnsinnig charakterisierte Vorhaben von Aschenbergers Vorgänger, die Siegestsäule zu sprengen. Als Pazifist musste er sich dennoch an dem ersten Weltkrieg als Sanitäter beteiligen, hat eine Zeit lang halbverwesende Leichenteile zusammengetragen und zu einem Zeitpunkt den Gedanken ausgesprochen, „Krieg, das sei eine Sünde gegen das Erkennen. Erkennen? Ja, das Selbsterkennen und damit die Selbstachtung. Er machte so sonderbare Bemerkungen, daß man ihn untersuchen ließ. Ein Stabsarzt konstatierte: überempfindliche Nerven.“ (R 367) Der Mann erlebt nach dem Kriegsende das Wiederbeleben der militaristischen Tradition und entschließt sich, „ein Zeichen [zu] setzen“ (R 369), indem er mit einer selbstgebastelten Bombe die Siegestsäule sprengt. Der Plan misslingt, nachdem er eine Erklärung abgegeben hat und das Urteil wird gefällt: „[...] der Mann ist nicht klar im Kopf, der hat einen Sprung in der Schüssel[...]“ (R 369) Der letzte Ausdruck ist auch Iris' erste Reaktion auf den Plan Aschenbergers.

Seit Platons Ausführungen über einen „poetischen Furor“ gehören Wahnsinn und Melancholie zusammen. In der Psychiatrie bedeutet der Begriff Melancholie bis heute vor allem klinische Depression (Tellenbach). Der Vorwurf des Wahnsinns, ausgesprochen gegen eine um Einsicht in höhere Wahrheiten bemühte Person, stellt den Bezug her zu der Urszene der Melancholie, die in den sogenannten Hippokratischen Briefen beschrieben ist. Die Bewohner der Stadt Abdera hatten nach dem großen Arzt Hippokrates geschickt, da einer ihrer berühmtesten Bürger, der Philosoph Demokrit, verrückt geworden sei. Hippokrates eilt herbei, nachdem er alle Vorkehrungen zu einer Kur mit der Pflanze Nieswurz getroffen hat, die als Remedium gegen Nervenkrankheiten galt („Nieswurz“). Als guter Kliniker wünscht er immerhin noch, sich mit dem Patienten zu unterhalten. Er findet Demokrit in seinem Garten, in anatomische Studien

vertieft, vor – er sucht den Ursprung der schwarzen Galle und somit der Melancholie. Zwischen den beiden entwickelt sich ein Gespräch über die tiefsten Fragen der Physik und der Philosophie. Für Hippokrates bedarf es keiner weiteren Beweise, dass sein Gesprächspartner ganz und gar gesund ist. Er war nur aus Verständnislosigkeit des Wahnsinns angeklagt worden. Von Wahnsinn kann höchstens auf Seite der Abderiten die Rede sein. Die Ankunft des Arztes stellt alles richtig: seine Diagnose, sein richtiger Blick kehren die Situation um. Das Volk sah in Demokrit einen Kranken; in Wirklichkeit aber, d. h. nach dem Urteil des Arztes, der als einziger auf diesem Gebiet klar sehen kann, ist der angeblich verrückte der einzig völlig gesunde Mensch. Das Volk müsste man in ärztliche Pflege nehmen, vorausgesetzt, dass genügend Nieswurz vorhanden ist und dass das Volk seine Verrücktheit zugibt (Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlungen* 31).

In einer frühen Szene im Roman *Rot* werden die Grenzen zwischen Normalität und Wahnsinn zugunsten eines poetischen Zugriffs auf die Realität problematisiert. Lindes Nachbar, ein junger Schriftsteller, benimmt sich auf eine sonderbare Weise, der gegenüber Linde große Sympathie und Neugier zeigt.

Manchmal höre ich ihn mit seinen Möbeln reden. Ein Zwiegespräch. Wenn er sie anredet und wenn er schweigt. Ich höre deutlich heraus, wann er ihren Antworten, die ich leider nicht verstehen kann, lauscht. Komm, du kannst mich gar nicht kitzeln, sagt er und spricht wahrscheinlich zum Stuhl, und du stehst jetzt ruhig, verdammt, sagt er zum Tisch, vermute ich. (R 12)

Wenn Iris' Reaktion angeführt wird, die meint, dass das „ein ganz normales Selbstgespräch“ (R 12) sei, wird die Funktion ihrer Dialogstimme im Roman deutlich: Es ist die Stimme der Vertreterin der nächsten Generation nach den Achtundsechzigern, eine pragmatische Stimme. Ihr fehlt die Neigung zum Poetischen, doch hat sie ein gesundes Verständnis von Normalität.

Lindes Verlangen nach Farbe repräsentiert nach Monika Shafi das Streben nach Ausgleich zu seiner von Vernunft und Schrift dominierten Existenz. Das Interesse an Farbe ist ebenfalls Teil eines weitreichenden Interesses an Sinnlichkeit, das Uwe Timms literarische Reflexionen von Anfang an prägt und das im Roman *Rot* sowie auf der Ebene des Erzählten als auch des Erzählens zu verfolgen ist. Der Bereich Sinnlichkeit wird im Roman beispielhaft von der Musik vertreten. Zusätzlich zu seinem Beruf als Beerdigungsredner ist Linde auch Jazzkritiker und spielt selbst Jazz. Musik wird seit der Antike mit Melancholie in Zusammenhang gebracht, zum Beispiel als Remedium.²⁷ Die wohltuende Wirkung des Rhythmischen wird dabei eine entscheidende Rolle gespielt haben. Die Liebe zur Musik und zum Jazz verbindet Linde mit Nilgün, die sich ihm gegenüber, sobald er Hans Eislers „Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben“ erwähnt, sehr zugeneigt zeigt. Zu Lindes Studienzeit, als er und Aschenberger zusammen politisch arbeiteten, spielten die beiden bei einer Veranstaltung spontan die Internationale in der großen Aula der Münchener Universität. Auch mit Iris hat Linde ein überwältigend beglückendes Erlebnis, als die beiden auf der Autofahrt nach Anklam die von Iris bestimmte Reihenfolge von Musikstücken hören. In seinen Trauerreden sucht Linde ebenfalls nach dem richtigen Klang und Rhythmus.

Der Zusammenhang von Sprache, Rhythmus und Atem ist in Uwe Timms Essays und poetischen Vorlesungen immer wieder Gegenstand seines Interesses. In seiner Paderborner Poetikvorlesung äußert Timm sein Bedauern, dass der Begriff *Rhythmus* „momentan nur wenig wissenschaftliche Beachtung findet“ (EKE 54). Die „alles Lebendige formende Macht der Rhythmen“ und ihre Relevanz für das Befinden der Psychotischen wird von dem Psychiater Hubertus Tellenbach hervorgehoben (Tellenbach 18). Linde teilt mit Aschenberger, Ben und

²⁷ „Ohne Übertreibung darf gesagt werden, daß der Rückgriff auf die Musik die Kulturgeschichte der Melancholie ununterbrochen begleitet.“ (Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlungen* 81; Vgl. auch Bandmann).

einem asthmatischen Nachbar Atemschwierigkeiten. Wie oben angeführt, fungieren die Atembeschwerden in *Rot* als gesellschaftliches Syndrom. Rhythmus und Atem werden in Timms theoretischen Reflexionen aufeinander und auf Sprache bezogen (EkE 54, 97). Tellenbach erkennt neben dem biologischen Aspekt die Bedeutung des geistig-seelischen Aspekts des Rhythmischen. Das Rhythmische wird von ihm als Grundgestalt des Lebensgeschehens definiert und von Helmut Plessner (1928) das „Zentralmoment des Lebendigen“ genannt (Tellenbach 18). Tellenbach führt auch die Annahme an, dass der Organismus nach Rhythmen der Umwelt „sucht“, um sich auf sie zur Synchronisation seiner Rhythmik einzustimmen. Für Pflanzen und Tiere ist der einflussreichste „Zeitgeber“ das Licht (Aschoff 19, zit. nach Tellenbach 18). Tellenbach schreibt ebenfalls darüber, dass in früheren Zeiten auch das seelisch-geistige Dasein rhythmisch war, das heißt, dass auch Gefühle und Seelenzustände ihre festgelegte Zeit und zwar im Rhythmus der Feste hatten. Diese Ordnungen entstammen ursprünglich nach Tellenbach dem Anschauen der Gestirne und der davon abhängigen natürlichen Rhythmik der Erde. Diese Form von Zeitlichkeit ist, wie Gerhard von Rad bemerkt hat, unserem abendländischen linear-eschatologischen Zeitverständnis ganz entrückt (Rad 19, zit. nach Tellenbach 18). Im Roman *Rot* werden die Motive Atem, Rhythmus, Sterne und Licht auf eine Weise miteinander verwoben, die nach einer harmonisierenden Wirkung im Medium literarischer Sprache bestrebt ist.

In dem Antonio Gramsci gewidmeten Essay in seinen *Römischen Aufzeichnungen* führt Uwe Timm die Idee des italienischen Philosophen an, Literatur müsste „sinnliche Aufklärung“ sein (RA 107). Gramsci interessierten die Gründe dafür, warum in breiten Schichten der Bevölkerung ein Konsens über die herrschende Ideologie der Bourgeoisie herrschte. Viele kommunistische Theoretiker betrachten dieses Einverständnis einfach als Dummheit, die mit den Mitteln der Propaganda aus den Köpfen auszutreiben ist (RA 98). Im Gegensatz dazu sollten die

Intellektuellen nach Gramsci auf eine Konsensbildung in der Gesellschaft hinarbeiten, so dass die erstrebte neue Ordnung für breite Schichten vor der eigentlichen Machtübernahme „überzeugend“ wird (RA 98). Dass „emanzipierte Lebensformen“ und „erweiterte Bedürfnisse“ (RA 104) nach Gramsci „vor der Revolution“ (RA 100) erzeugt werden müssten, ist der entscheidende Punkt, der sein Modell vom Stalinismus und anderen kommunistisch-sozialistischen Theorien der 50er und 60er Jahre unterscheidet. Dieser letzte Aspekt ist es auch (neben der Frage der Legitimität revolutionärer Gewalt), der Gramscis Theorie heute für Timm und andere, etwa neomarxistische Theoretiker der Postmoderne, so interessant macht (vgl. A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“. Jazz, Politik und Sinnlichkeit in Uwe Timms ‚Rot‘“ 10). Andrea Albrecht hat die zentrale Bedeutung des Terminus „sinnliche Aufklärung“ für Timms eigene literarische Arbeit herausgearbeitet.²⁸

In seinem Essay „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“ von 1972 bestimmt Uwe Timm die Darstellung der „menschlichen Sinnlichkeit“ als wesentliches Element politisch engagierter Literatur. Timm knüpft an Karl Marx' Begriff des „totalen Menschen“ an und zitiert die entsprechende Stelle aus seiner Philosophie ausführlich:

Der Mensch eignet sich sein allseitiges Wesen auf allseitige Art an, also als totaler Mensch. Jedes seiner *menschlichen* Verhältnisse zur Welt, Sehn, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, Empfinden, Wollen, Tätigsein, Lieben, kurz alle Organe seiner Individualität, die die Organe unmittelbar in ihrer Form als gemeinschaftliche Organe sind, sind in ihrem *gegenständlichen* Verhalten oder in ihrem *Verhalten zum Gegenstand* die Aneignung desselben. Die Aneignung der menschlichen Wirklichkeit, ihr Verhalten zum Gegenstand ist die *Betätigung der menschlichen Wirklichkeit*; menschliche *Wirksamkeit* und menschliches *Leiden*, denn das Leiden, menschlich gefaßt, ist ein Selbstgenuß des Menschen. (Marx 539f.; zit. nach Timm, "Zwischen Unterhaltung und Aufklärung" 86)

Timm sieht die aufklärerische Funktion von Literatur, die sie mit der Theorie teilt, darin, darzustellen, „was der Entfaltung des Menschen zur Betätigung der menschlichen Wirklichkeit entgegensteht“ (Timm, „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“ 86). Andererseits unterscheidet

²⁸Der folgende Überblick über die Entwicklung des Konzepts einer „sinnlichen Aufklärung“ in Timms theoretischen Reflexionen verdanke ich Albrecht (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“ 10ff.).

sich Literatur von der Theorie darin, so Timm, dass sie „unmittelbar Phantasie und Emotionen ansprechen“ kann – „sie könnte zeigen, wie sich die menschlichen Fähigkeiten frei entfalten können, indem sie Sehn, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, Empfinden, Wollen, Tätigsein, Lieben in ihrer Darstellung aufnimmt und sie der deformierten Wirklichkeit entgegenstellt.“(Timm, „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“⁸⁶) Darin liegen nach Timm utopische und Veränderungspotenziale der Literatur vor, wobei Veränderung auch in der menschlichen Sinnlichkeit aufzuzeigen wäre, „zu konkretisieren in Wahrnehmungen, in Gesten, Gefühlen und Handlungen“, sowie im „Genuß“(Timm, „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“^{86f.}) Timm sieht hier einen von der linken Literatur vernachlässigten Bereich, der immer in Gefahr ist, vom Konsum vereinnahmt zu werden(Timm, „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“⁸⁷).

Die Inanspruchnahme des Genussbegriffs für die literarische Arbeit setzt sich, worauf Andrea Albrecht hinweist (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“¹⁹), im Realismustreit fort, den Timm Mitte der 70er Jahre mit Jörg Drews austrägt. Wieder rückgreifend auf Marx wird realistische Literatur als

wichtige Produktivkraft [empfohlen] auf dem Weg, auf dem der Mensch sich die Welt aneignet, in seiner ganzen Totalität, und sich damit selbst verwirklicht: ... im gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens [...] wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz werden menschlicher Genüße fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. (Marx 541; zit. nach Timm, „Realismus und Utopie“¹⁴⁹)

Dass diese „gesellschaftliche Sensibilität“ mit konkreter politischer Arbeit einhergeht, wird in Timms Essay „Sensibilität für wen?“ dargelegt:

Wozu sonst gesellschaftliche Sensibilität, wenn sie sich nicht auf politische Veränderungen [...] richtet. Die Frage ist doch, wie können wir dabei den Sinnen den Spielraum geben, in dem sie sich entfalten. Das wäre auch eine genuine Aufgabe der Literatur, nicht indem sie das stille Glück des Privaten besingt, sondern indem sie die Sensibilität sprachlich schult, indem sie hilft, Vorstellungskraft und Phantasie auszubilden. (Timm, „Sensibilität für wen?“¹²¹)

In einem Interview aus dem Jahr 2000 hat Uwe Timm seinen Puritanismus-Vorwurf gegenüber der „sozialistischen Politik“ so formuliert:

Das ist einer der ganz großen Fehler in der sozialistischen Politik früher gewesen, dass man Emotionen ausgeklammert [...] und versucht hat, alles nur über den Kopf zu lösen. Emotionen sind aber das entscheidende [...] weil [...] das Denken in den Sinnen [...] steckt [...]. (Grumbach zit. nach A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“ 11)

Andrea Albrecht hat gezeigt, dass Timms Paderborner Poetikvorlesung von 1993 einen neuen sprachreflexiven Aspekt in seine Poetologie einführt, nämlich die sinnliche Medialität der Sprache.²⁹ Sprache erschöpft sich, so heißt es dort, nicht nur in ihrer ‚Sinnhaftigkeit‘, sondern hat auch eine sinnliche Dimension, insofern die sprachlichen Zeichen „Laute“ wiedergeben (EkE 13). Die produktionsästhetische Reflexion über das sprachliche Medium der Literatur führt zu einer genaueren Formulierung des wirkungsästhetischen Anspruchs literarischen Sprechens. Timm stellt fest: „Heute wird die sinnliche Wahrnehmung immer mehr gemodelt, in den Dienst der Warenästhetik genommen, endlich nur noch durch die Medien simuliert, derart, daß Anästhesie erforderlich ist.“ (EkE 84) Als Abwehrstrategie gegen „die Opulenz des Visuellen“ empfiehlt Timm: „abschalten und lesen“ (EkE 132). Die literarische Sprache kann nach ihm „unspektakulär und leise – Bilder wieder aufbrechen, die uns von der medialen Wirklichkeit simuliert wurden bzw. die wir uns von der Wirklichkeit selbst gemacht haben. Das sind Bilder, die sich in der Sprache verankern und darum sehr resistent sind.“ (EkE 132) Am Ende seiner Poetikvorlesung betont Timm die Verbindung von bewusstseinbildender Funktion von Erzählen, „das solche Bilder und Brechungen aufspürt“ und seinem die Sinne fördernden Potenzial. Erzählen ermöglicht „nicht nur eine gesteigerte Form der Sinneswahrnehmung, sondern auch der Sinnwahrnehmung.“ (EkE 138) In *Erzählen und kein Ende* erkennt Albrecht eine entscheidende Akzentverlagerung in Timms Poetologie - „von einer realistischen, stofforientierten Poetologie

²⁹Die folgende Beschreibung des neuen Aspekts verdanke ich Albrecht (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“ 22).

zu einer Poetologie, die sich gegenüber formalästhetischen Aspekten öffnet“ (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“ 22).

Eine Szene im Roman *Rot* beschreibt eine politische Diskussion über Antonio Gramsci im Rahmen der Studentenbewegung an der Münchener Universität. Eine Italienerin meldet sich zu Wort und singt ein italienisches Revolutionslied.

Zunächst waren alle überrascht, dann, erst einige und leise, schließlich mehr und mehr und immer lauter, klatschten wir Zuhörer den Rhythmus mit. Die Italienerin setzte sich wieder. Man wartete auf eine Erklärung, aber sie sagte nichts. Eine Gesangseinlage. Das war Gramsci, sagte sie. Alle sahen sich verwundert an, dann ging man wieder zu den kategorialen Bestimmungen der Kapitalverwertung über. Wir hätten mehr singen, weniger kategorial bestimmen sollen. (R 73)

Die „Gesangseinlage“ unterbricht die Diskussion nicht, vielmehr bereichert sie sie mit einem musikalischen Erlebnis. Das „ziemlich lang[e] und abstrakt[e]“ Reden wird Gramscis Ideen nähergerückt, indem die Musik die Sinne der Diskutierenden einnimmt. Der Sängerin gelingt es, ihre Hörer zum Mitklatschen zu inspirieren. Die Episode setzt die anregenden Potenziale von Musik auf der inhaltlichen Ebene des Romans ein. Wie Andrea Albrecht gezeigt hat, integriert der Text zusätzlich zur Ebene des Inhalts Jazz-Musik in seine Struktur. Sie identifiziert *Rot* als das erste Werk Uwe Timms, in dem sein Projekt einer „sinnlichen Aufklärung“ mittels Literatur eine Konkretisierung jenseits des Inhaltlichen findet: „Im Roman *Rot* wird der Jazz also nicht nur als Thema, d. h. als Gegenstand der literarischen Rede verhandelt, sondern der Autor gibt den Text auch durch seine poetologisch zu interpretierenden formalen Strukturen auf der narrativen Mikro- und Makroebene als literarische Nachbildung eines Jazzmusikstücks zu erkennen.“ (A. Albrecht, „Wir hätten mehr singen sollen“ 27)

Auch der Einsatz von Farben hat im Roman eine sinnlich aufklärerische Funktion. Auf der inhaltlichen Ebene dienen Farben zum einen der Charakterisierung der Figuren Linde, Iris, Aschenberger und Nilgün. Linde trägt fast ausschließlich Schwarz, begeistert sich aber für die

Farbe Rot. In diesem Gegensatz ist die existenzielle Spannung zwischen Ratlosigkeit und Melancholie einerseits und Aufbegehren nach dem Leben und nach Veränderung andererseits enthalten. Iris steht zudem mit ihrem Namen für die Vielfalt der Farben; sie repräsentiert eine Offenheit für die Vielfalt und die Genüsse des Lebens. Sie ist auch für die Auffassungen Lindes empfänglich, besonders durch ihre „osmotische[.] Auffassungsgabe“ (R 29). Nilgün trägt schwarz und steht als politisch und sozial engagierte Vertreterin der nächsten Generation für die Bedeutung einer beständigen Arbeit im Zeichen der Trauer. Aschenberger ist grau kodiert und die graue Farbe wird wiederholt mit der Auferstehungsidee in Zusammenhang gebracht (R 387). Zum anderen können die pointierten monologischen Reflexionen vorwiegend über die Farbe Rot dazu führen, dass die Aufmerksamkeit der Leser geschult wird und so die vielfältigen Bedeutungen und Nuancen der Farbe deutlicher wahrgenommen werden. Über die Farbe Blau enthält der Roman keine Reflexion, stattdessen wird ihre Wirkung auf den Betrachter oder aber das mögliche Abstumpfen gegen sie in zwei oben besprochenen Episoden geschildert.

Auf der strukturellen Ebene des Romans haben Lindes farbliche Reflexionen dadurch eine Bedeutung, dass sie abrupt einsetzen, Wiederholungen und Ellipsen enthalten. Das Wechseln zwischen Rot, Schwarz und Weiß mit Betonung der Kontraste zwischen den Farben, die diese Reflexionen enthalten, unterstützen die imaginativ-visuellen und auch rhythmischen Effekte, die der Text anstrebt. Der allerwichtigste Kontrast, den der Text nicht nur thematisiert, sondern zur Grundlage seiner Poetologie macht, ist der Kontrast zwischen Rot und dem Schwarzweiß der Schrift. Mit diesem Kontrast beginnt der Roman. Das Bewusstsein des sterbenden Linde steigt über seinem auf dem Asphalt liegenden Körper empor: „von hier oben ein großes Puzzle, aber alles in Schwarzweiß“ (R 7) – wie die Schrift. Der Romananfang als vielschichtige Evokation literarischen Sprechens im Zeichen des Todes wurde oben besprochen.

Im Laufe der Handlung kehrt der Erzähler wiederholt zu der Anfangssituation zurück, um an die Todesprämisse seines in Schrift festgehaltenen Erzählens zu erinnern.

Die Kreuzung, die Straße, die Menschen, alles ist nur schwarzweiß, wie in einem alten Film. Nur im Helligkeitsgrad heben sich die Gegenstände voneinander ab, auch diese dunkle Flüssigkeit auf dem helleren staubigen Asphalt, [...] dahinter verwandelt sich die Oberfläche in ein dunkleres stumpfes Grau. (R 49)

In diesen Beschreibungen wird im implizierten Kontrast zur eigentlichen Farbe des Blutes die Imagination des Lesers angeregt. Der Leser wird aufgefordert, sich den Kontrast zwischen dem Schwarzweiß des Erzählers und der roten Farbe des Blutes vorzustellen. Umso mehr, wenn unmittelbar vor dem Ende des Romans die rote Farbe in der Beschreibung des eigenen Blutes zurückkehrt.

Auf der Straße, auf dieser grauen, so planen Fläche breitet sich der feuchte Fleck nicht weiter aus, er hat seine endgültige Form erreicht, nicht groß, an einer Stelle, vielleicht aufgrund einer Bodenunebenheit, schön gerundet, in der Nähe des Körpers leuchtet auch jetzt noch ein wenig von diesem frischen, wunderbaren Rot, wie Lack, das aber schnell in Braunrot übergeht, an Glanz verliert, matt und stumpf wird, nicht vom Staub, vom Grau des Asphalts, sondern aus sich heraus – so scheint es – seine Leuchtkraft verliert. (R 388)

Gegen Ende des Romans kehrt eigentümlicherweise Farbe in die Wahrnehmung des Ich-Erzählers zurück. Das Ende erreicht in einer kreisförmigen Bewegung den Anfang der Erzählung, mit dem Ergebnis, dass der Erzählprozeß die Farbwahrnehmung restituiert hat. Das literarische Erzählen fungiert somit als eine Kur, die die Beeinträchtigung der sinnlichen Wahrnehmung des Ich-Erzählers durch die tödliche Verletzung rückgängig macht. Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug, wie Ritter Gurnemanz in dem berühmten Drama *Parsifal* von Richard Wagner es formuliert. Der literarische Text, der von der Sinnlichkeit reellen Lebens entfremdet, hat zu der Wiederherstellung eben dieser Sinnlichkeit geführt.

Der Titel des Romans, *Rot*, gleichzeitig Objekt von tiefgreifendem Interesse für den Ich-Erzähler, reimt sich mit dem Thema, das gleich am Anfang eröffnet wird – tot (Friedrich). Am Anfang des Romans zitiert Linde seine Notizen für die Rede über Aschenberger: „Der Engel

der Geschichte. Das Rot als Einsprengsel im Weiß der Blüten ist eine Ankündigung der Frucht. Der Namenswechsel. Jonas im Wal. Die Siegestsäule. Bekennerschreiben.“ (R 8) Am Ende des Romans entschwebt der tödlich Verunglückte wie Fausts Unsterbliches in höhere Sphären (Lorenz 277) und wird selbst zum Engel. Angesichts der bereits am Anfang des Romans evozierten geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins und Lindes Ringen nach einem adäquaten Umgang mit dem geschichtlichen Erbe der Studentenbewegung liest Gerhard Friedrich Lindes Tod als Thematisierung der Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Transzendenz. Er hebt auch den Bezug des Romanendes zur Schlusszene von Goethes *Faust* hervor. Angesichts des Sturmes, der aus dem Paradies in die Flügel von Benjamins Engel weht, wirft Friedrich die Frage auf, inwieweit die Szene am Ende von *Rot* eine eschatologische Versicherung enthält (Friedrich 33). Das ‚geschichts‘-philosophische Gespanntsein zwischen Paradiesvertreibung und Eschatologie sieht auch Lorenz als konstitutiv für die Erzählstruktur des Romans aus einer Verlusterfahrung heraus (Lorenz 277).

Lindes Besuch bei der Leiche Aschenbergers ist eine der abschließenden Szenen des Romans *Rot*. Der Bezug zur Anatomie, der durch den obduzierten Körper des Verstorbenen hergestellt wird, versetzt den existenziellen Prozeß der Wahrheits- und Sinnsuche, wofür Anatomie kulturgeschichtlich steht, in das Körperliche zurück. Die Anatomie-Episode ist, wie ich am Anfang meiner Ausführungen betont habe, von eisiger Kälte und dem Gefühl der immerwährenden Verwundbarkeit des Lebens dominiert. Somit wird die körperliche Dimension menschlichen Leids, das in der Regel als Preis für einen Dienst an höheren Idealen bezahlt wird, hervorgehoben, bevor das Ende des Romans nochmals das Geistige in Szene setzt. Unmittelbar nach der Anatomie-Episode folgt die einzige Farbreflexion im Roman, die nicht der roten Farbe gilt:

Schwarzhandel. Schwarzfahrer. Schwarzseher. Schwarz wie die Nacht. Schwarz wie der Tod. Aber Schwarz muß nicht die Farbe der Trauer sein. In Indien ist es Weiß. Die Rückkehr in das alles in sich bergende Dunkel, schönes Schwarz, ohne das es kein alles Überstrahlendes, alles durchstrahlendes Licht gäbe. (R 386)

Diese abschließende Wendung hin zur Farbe Schwarz muss in der gesamten Bewegung des Aufbegehrens im Roman gesehen werden, von der auch die melancholische Hinwendung zur roten Farbe Teil ist. Die Zuschreibung der dialektischen Qualität der Farbe Rot in einer früheren Reflexion³⁰ wird hier über die rote Farbe hinweg erweitert. Weder Schwarz noch Weiß sind „eindeutig“, sondern unterliegen je nach kulturellem Kontext verschiedenen Auslegungen und bekommen unterschiedliche Zuschreibungen, die eine vom Leben bis zum Tod reichende Spannbreite umfassen. In seiner farblichen Verhandlung übt der Roman sein Potenzial der Umkehrung von Bedeutungen aus, wie das auch bei der Verhandlung des Themas Wahnsinn der Fall ist. „Schönes Rot“ hieß es wiederholt in den früheren farblichen Reflexionen Lindes; in der letzten Reflexion über Farbe bekommt Schwarz dasselbe Attribut: „schönes Schwarz“. Die Umkehrung von Bedeutungen ist Teil des „lustvoll Subversive[n]“, das nach Timm der Literatur zukommt:

In Zeiten, in denen Abdunklung angesagt ist, könnte Literatur, die nicht selbst zur Verdunkelung beitragen will, etwas lustvoll Subversives haben. Kinder, die im Dunkeln eingeschlossen sind, pfeifen. Oder auf Gomera, wo man über die Schluchten hinweg sich mit der Pfeifsprache verständigen kann, während die dummen Touristen daneben stehen und nichts verstehen. Oder im Norden Kameruns, wo die Savanne mit einem hohen, messerscharfen Steppengras bestanden ist, wurden die vorrückenden deutschen Kolonialtruppen plötzlich von Afrikanern angegriffen, die überall und nirgends waren, von denen man nichts hörte als ein Pfeifen, ein Pfeifen, das keiner der den Deutschen dienenden Dolmetscher verstehen konnte, mit dem sich aber die Angreifer so exakt verständigen, daß immer wieder die schwächsten Abteilungen attackiert, die stärksten in die Irre geleitet wurden, bis die Deutschen sich zurückzogen. (RA 107)

Linde hat die Hoffnung aufgegeben, aber nichtsdestotrotz kultiviert er sein Interesse an der Farbe Rot. Er trägt fast nur Schwarz, aber einer der wenigen Gegenstände in seiner Wohnung ist der „in feinen Abstufungen von karmin- bis feuerrot gewebte[.] Kelim“ (R 12) – einer seiner

³⁰ „Es ist genau die Ambivalenz der Farbe Rot. Sie ist die dialektische Farbe. Schwarz ist so eindeutig wie Weiß. Das Weiß trägt alle Farben in sich, das Schwarz löscht sie aus.“ (R 50)

Liebblingsgegenstände. Iris trägt dagegen Farben und hat ihre Wohnung in einem opulent dekorativen und farbigen Stil eingerichtet, wird aber nichtsdestoweniger regelmäßig mit der schwarzen Farbe in Verbindung gebracht. Sie wird vom „schwarzen Flügelschatten gestreift“ (R 98), sie trägt Schwarz bei ihrer ersten Begegnung mit Linde (R 17) und auch in der Szene unmittelbar vor dem Ende des Romans, als sie an der Bühnenbeleuchtung für die Tasso-Inszenierung arbeitet.

Als geschäftstüchtige Vertreiberin des Absurden aus den Wohnungen der Reichen überzeugt Iris Linde nicht. Ihre Lebensweise stellt einen Bruch mit dem Streben der 68er nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit (R 376) dar. Iris' Installationen aus künstlichem Licht können schlecht zu einer Harmonisierung des natürlichen Lebensrhythmus beitragen, sie lenken vielmehr von den Disharmonien einer der Substanz entbehrenden Künstlichkeit ab. Aber die zu oft wiederholten Phrasen, wie das Mottoder Französischen Revolution, sind zu leeren Formeln degradiert, die der betrunkene Edmond mokant brüllt – auch einer der Refrains im Roman. Für Iris ist es kurios, dass auch Linde „damals“ diese Phrase gerufen hat (R 276). Lindes Freundin steht aber immerhin für das lebensspendende *Licht*, auch wenn sie in der Erzählzeit des Romans mit künstlichem Licht arbeitet. „Licht!“ – so beginnt die Szene unmittelbar vor dem Romanende, in der Iris auf der Bühne an ihrer Beleuchtung arbeitet. Linde beobachtet ihre Arbeit vom Zuschauerraum, passiv. Iris wirkt bei einer Inszenierung von *Torquato Tasso* mit – einem Drama, das, wie oben angeführt, als Begründung der modernen Dichtermelancholie gilt. Zusätzlich wird sie durch ihre schwarze Kleidung melancholisch gezeichnet – allerdings nur bedingt. Denn die schwarze Seidenbluse zeigt grau-weiße Tuschezeichnungen von Vivienne Tam. Der Ich-Erzähler führt aus diesem Anlass nochmals die Verbindung zur Auferstehungsidee

an: „Grau steht für Überwindung, habe ich ihr gesagt, Grau ist die Farbe des Schattens, Übergang von Schwarz ins Weiße, es ist die Farbe der Auferstehung.“ (R 387)

Die grauen Zeichnungen auf Iris' Bluse, aber auch ihr Plan, die Siegestsäule zu beleuchten, anstatt sie zu sprengen, weisen sie als Vermittlerin zwischen Linde und seinen Idealen und der neuen Lebens- und Denkweise von Iris' Generation aus. Iris will die Siegestsäule mit historischen Sprüchen von Bismarck bis zu Hitler beleuchten, daraus also eine Lichtinstallation machen. Ihr Plan bekommt unmittelbar vor dem Ende des Romans klare Umrisse. Auch wenn Iris' popkulturelle Mittel mit Lindes Geschmack und Kritikverfahren unvereinbar sind, spiegelt Iris' Plan Merkmale von Lindes eigener Lebensästhetik des Widerstands, zum Beispiel die minimalistische weiße Farbe und die an das symbolische Denkmal geknüpfte subversive Kritik: „Die Siegestsäule wird sehr fremd aussehen, in Weiß getaucht, ein gnadenloses Weiß, nichts Farbiges, ein Neonweiß, stell ich mir vor, das alles kalt zeigt [...]. Ich habe die Textteile schon herausgesucht: Blut und Eisen. Wir Deutschen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt. Am deutschen Wesen soll die Welt genesen. Arbeit macht frei.“ (R 387f.)

Uwe Timms Frankfurter Poetikvorlesung bringt sowohl den Anfang des literarischen Textes mit der göttlichen Schöpfung in Verbindung, als auch sein Ende. Am Ende der göttlichen Schöpfung steht nach Timm der gewaltsame Tod Abels durch die Hand seines Bruders Kain. Dieser Akt des Menschen, der plötzlich wie Gott über Leben und Tod entscheiden kann, setzt ihn in direkte Konkurrenz zu Gott. Und Timm weist auf die aktuellen Ausmaße dieser menschlichen Macht hin: der Mensch kann heute zum „gottähnliche[n] Zerstörer jeglichen Lebens“ werden (AE 121). Der Totschlag Kains markiert nach Timm den Beginn einer Sittlichkeit, die sich aus dem Bewusstsein des Menschen von seiner Macht entfaltet:

Das Wissen vom eigenen Tod und das Wissen, töten zu können, setzen eine Autonomie dem Schöpfer gegenüber frei, eben diese Freiheit der Tat und die Verantwortung vor sich selbst, weil es ein irreversibles Ende gibt, den Tod. Die Handlungen sind nicht unendlich korrigierbar, sondern jeweils einmalig; so kommen auch Schuld, Versagen und Tragik in das Leben jedes Einzelnen. (AE 121f.)

Ausgerechnet dieses moralische Bewusstsein begreift Timm als Voraussetzung für „das große Welttheater“, über das er das Diktum Nietzsches anführt, „[e]in Vorwurf für einen großen Dichter wäre die Langeweile Gottes am siebenten Tag der Schöpfung.“ (AE 122) Wenn Timm von der Unwissenheit des Allwissenden über den Ausgang der Konfrontation zwischen Gut und Böse spricht und diesen Ausgang mit dem „Konstrukt, [...] de[m] fertigen Bau eines Textes“ (AE 122) vergleicht, ist die poetologische Verbindung zwischen göttlicher Schöpfung und Ende des literarischen Textes vollzogen. Die Bedeutung, die dabei dem Ende des literarischen Textes zukommt, ist enorm. Der Satz „Das Ende ist das ästhetische Versprechen, dass etwas nicht einfach beliebig ist“ wird in Timms Poetikvorlesung fettgedruckt: „Erst vom Ende aus lässt sich sinnvoll verstehen, was der gesamte Text sagen will, wie die Sprache selbst spricht.“ Es lohnt sich, auch das aufmerksam konstruierte Ende vom Roman *Rot* im Hinblick auf die Aussagen des Romans genau zu untersuchen.

Iris' Tüchtigkeit und Entschiedenheit, auch darüber, dass sie ein Kind will und bekommen wird, wird am Ende von *Rot* in Gegensatz zu Lindes melancholischer Unentschlossenheit und Ratlosigkeit mit Nachdruck in Szene gesetzt. In seinem 1968 erschienenen und intensiv rezipierten Buch *Melancholie und Gesellschaft* schreibt Wolf Lepenies über die gesellschaftspolitischen Ursprünge der Melancholie. Seine Studie der Melancholie aus soziologischer Perspektive setzt sich der „anthropologischen Reduktion“ (Lepenies 225) der Melancholie entgegen und führt unter anderem die verschiedenen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge an, im Rahmen derer Handlungshemmung gedacht worden ist. Der erste von diesen Zusammenhängen besteht zwischen Handlungshemmung und

Reflexion, die Lepenies als Interdependenzverhältnis auffasst. Die entsprechenden Hinweise, die er als Bestätigung seiner These bei Autoren aus frühester Zeit bis hin zur Gegenwart sucht, beginnen bei Galen, der übermäßiges Denken zu den die Melancholie befördernden Faktoren zählte (Lepenies 188). Auch Constantinus Africanus hat ähnlich geurteilt und als Heilmittel körperliche Bewegung empfohlen. „Multa cogitatio“ galt als Melancholieursache bei Rufus von Ephesus, Rhazes und Marcilio Ficino, sowie bei Thomas von Aquin. Diderot sprach im Zusammenhang mit dem von der Gesellschaft isolierten und handlungsbeschränkten Menschen von „pensées extravagantes“. John Donne geißelte die „thoughtfulness“ und sah sie als Auslöser der Melancholie. Schopenhauer fand das Leben eine missliche Sache und entschloss sich, „es damit hinzubringen, über dasselbe nachzudenken“. Schäffle nannte das „melancholische Temperament[...] sehr ungeeignet für die energische Aktion. Das „historisch schwerwiegende Versagen der strategischen Aktivität des Tatmenschen Blücher in den Kämpfen von Laon“ soll eine „Folge seiner Altersmelancholie“ gewesen sein. Und Joachim Ritter hat von der Erkenntnis berichtet, dass sogar „das Nachdenken über das Lachen melancholisch macht“ (Lepenies 188f.).

Der Zusammenhang zwischen Melancholie und Handlungshemmung ist auch in der Psychiatrie eine bewährte Größe. Wichtige Stellen aus den entsprechenden Schriften sind von Lepenies zusammengetragen worden (Lepenies 207ff.). In seinem Hauptwerk über Melancholie betont Hubertus Tellenbach, wie leicht der Melancholiker durch das Verzagen an dem zu „hoch“ angesetzten eigenen Anspruch „ins Grübeln“ komme (Tellenbach 57, zit. nach Lepenies 211). Tellenbach übernimmt Emil Kraepelins Diktum von der „Traurigkeit mit Hemmungsgefühl“ (Tellenbach 45, zit. nach Lepenies 211). Nach Kraepelin kennzeichnet sich Melancholie durch Hemmungen, die sich der Ausbildung eindeutiger Entschlüsse und deren Umsetzung in Handlungen entgegensetzen (Kraepelin 362, zit. nach Lepenies 209).

Die Ausgabe von Lepenies' Buch aus dem Jahr 1998 trägt den Untertitel „Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie“. Er bezieht sich auf den Zusammenbruch der sozialistischen Regimes in Osteuropa 1989, der die westliche liberale Demokratie als alternativlos erschienen ließ und als Beweis für die Unzulänglichkeit utopischen Denkens interpretiert wurde. Lepenies weist darauf hin, dass sich in dem damaligen Triumphdenken von vielen Intellektuellen eigentlich die Überzeugung ausdrückt, eine andere Utopie – *des Marktes und der Bürgergesellschaft* [Hervorhebung DS] – habe sich nun endlich verwirklicht (Lepenies XXIV). Verfechter dieser Utopie ist im Roman *Rot* Iris' Ehemann Ben, der zwar nicht in seiner Ideologie aber in der Liebe von Thomas Linde besiegt wird. Iris ist von Linde schwanger, hat ihrem Mann ihre Beziehung mit Linde offenbart und will sich von Ben trennen. Ben sucht, wie Linde vermutet, Hilfe bei seiner Atemlehrerin (R 108).

Nicht nur sind Reflexion und Handlungshemmung miteinander verbunden, wie das bei Linde der Fall ist. Wie Hamlet fühlt er sich von seinem symbolischen Vater Aschenberger zur Tat aufgefordert, trägt den Sprengstoff mit sich herum und leidet an der eigenen Unentschlossenheit. Handlungshemmung fungiert des Weiteren kulturgeschichtlich als Anstoß utopischen Denkens. Eben weil es sich literarisch dokumentiert, sieht Lepenies utopisches Denken als Zeichen der Handlungshemmung (Lepenies 190). So kann der Roman *Rot* als Ausdruck und Projektion der Handlungshemmung seines Hauptprotagonisten gelesen werden. Lepenies führt das Beispiel Robert Burton an, der als Autor eine Utopie Englands entwickelte. Burton schrieb, um seine Melancholie zu vertreiben, er war gelehrt und überlieferte, wie sehr bereits in der Antike das übermäßige Studium als Ursache der Melancholie bekannt war, weil er als armer Intellektueller nie hoffen durfte, seine Gedanken in die Tat umsetzen zu können.

Lepenies besteht darauf, dass die Utopisten kaum nur gedacht und entworfen hätten, wenn sie hätten handeln können.

Lepenies schlägt auch vor, den „melancholischen“ Charakter der Utopie von zwei Seiten aus einzugrenzen: einerseits von der Entstehung des utopischen Denkens her, das sich aus der Handlungshemmung in dieser Welt herleitet und andererseits seitens der eskamotierten Melancholie im endlich erreichten Utopia (Lepenies 190). Dieses Modell kann zum Verständnis nicht nur von Lindes, sondern auch von Bens Melancholie im Roman *Rot* nützlich sein. Ben ist erfolgreicher Proponent der verwirklichten „Utopie des Marktes und der Bürgergesellschaft“ und hat Atemschwierigkeiten, genauso wie Linde und Aschenberger, die für die konkurrierende Utopie einer regulierten Wirtschaft stehen, deren Verwirklichung außer Sicht ist.

Die Engelsfiguren im Roman stehen mehrheitlich für Veränderung und Rebellion: Aschenberger, Nilgün – der Engel der Empörung, Linde, der in der Eröffnungsszene seinem Körper entschwebt. Wenn die Schauspieler auf der von Iris beleuchteten Bühne auch wie Engel aussehen – wenn auch ohne Flügel (R 386) –, wird eine Potenz angedeutet, nämlich, dass auch Iris' Kunst zu dem Entstehen von Mittlergestalten beitragen könnte, die es vermögen, einen Weg in höhere Sphären zu weisen – vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt. Der Roman lädt dazu ein, diese Möglichkeit und Iris' Kunst eine Chance einzuräumen. Die Theaterprobe unmittelbar vor dem Ende des Romans ist Teil seiner selbstreflexiven Dimension. Sie stellt den Zusammenhang mit Uwe Timms Hinweis auf das ‚Welttheater‘ der göttlichen Schöpfung her. Zusätzlich erinnert der Siegesengel Viktoria auf der Siegestsäule in *Rot* an das Grauen der Geschichte, gegen das es zu wirken gilt und der Benjaminsche Engel der Geschichte an die Hemmungen, die die Konfrontation mit diesem Grauen auslöst. Im allerletzten Passus des Romans kommen mehrere

Motive zusammen, die in Timms Werk mit den Möglichkeiten poetischer Sprache verbunden werden. Am Ende des Romans *Rot* fliegt der Siegesengel, und zwar auf einer Wolke:

Der geht auf einer Wolke. Der schwebt ja. Er schwebt, da, er hebt ab, er fliegt, endlich fliege ich, sagt er. Gold-Else haben sie mich genannt, dick und unförmig, gelacht haben sie über mich, so pummelig, und jetzt, seht, ich fliege, endlich, staunt, freut euch, welch ein Augenblick, endlich, endlich seiner Bestimmung nachzukommen, sieh, er schwebt, fliegt, neigt sich [...]. (R 393)

Fliegen wird im dritten nach *Rot* veröffentlichten Roman Timms zentrale Bedeutung bekommen.

Der Roman *Halbschatten* aus dem Jahr 2008 erzählt die Geschichte von Marga von Etzdorf, einer der ersten weiblichen Fliegerinnen. Ihre persönliche Geschichte wird vor dem Hintergrund der geschichtlichen Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts entfaltet. Ort des Erzählens ist der Invalidenfriedhof in Berlin. Dort führt „der Graue“, in dem Aschenberger zu erkennen ist, die Besucher über den Friedhof und erzählt ihnen mitsamt der Stimmen der Begrabenen von ihren Leben. Marga von Etzdorf schildert ihre Vorstellung vom Fliegen im Roman *Halbschatten* folgendermaßen:

Fliegen, ein Traum aus fernen Zeiten, wie Sie wissen. Unsere Fallträume sind Boten der Angst aus jener fernen Zeit, als unsere Ahnen noch aus den Bäumen stürzen konnten. So auch die Flugträume, meist die leichten, beglückenden Träume. Verbotene Träume. [...] Verschwiegene Träume, die früher unter dem Verdacht der Hexerei standen. Und doch nur ausdrücken, was Wunsch ist, abzuheben, die Erdschwere zu überwinden [...]. Der Wunsch, den Wolken nah zu sein. Die Wolken sind für uns das sichtbare Bild des wunderbar Fernen und Leichten, und frei und unbeeinflussbar durch den Menschen ziehen sie im stetigen Wandel dahin. (H 174f.)

Die Wolken sind vielleicht die häufigste Ding-Vokabel in Uwe Timms Werk (Lorenz 146). In seinem Essay „Die Erde, der Himmel, die Wolken“ schreibt ihnen der Autor eine poetische Mittlerfunktion zu, ähnlich der der Engel: Die Wolken „sind Mittler zwischen dem Himmel und der Erde, dem Fernen, Unbegreiflichen und dem Nahen. Nicht zufällig finden in den mittelalterlichen Darstellungen die Engel, die auch Mittler sind zwischen Gott und Mensch, auf ihnen, den Wolken, ihren Platz.“ (Timm, „Die Erde, der Himmel, die Wolken“ 464)

Der Flug des Engels am Ende von *Rot* wird mit dem Sturz der Siegestsäule zusammengeführt: „[D]er Engel, will er sich die Stadt von oben ansehen, die Wolken und das, was jetzt hochschießt, Steinbrocken, vergoldete Kanonen, die fliegen um ihn herum. [...] der Engel stürzt, [...] alles stürzt“ (R 394). Der Plan Aschenbergers wird im Medium der Poesie verwirklicht, die Siegestsäule fliegt in die Luft, die Utopie der 68er wird wiederbelebt. Die konstruktive Textarbeit führt die Zerstörung eines Symbols versteinelter Geschichtsvorstellungen herbei und sie bewirkt auch die Befreiung des Siegesengels, der „endlich“ fliegt. Die Stimmen des Ich-Erzählers, des Siegesengels und des Engels der Geschichte lassen sich zum Schluss nicht auseinander halten:

[I]ch fliege, endlich, Lösung, immer dieses Voranschreiten, Erlösung, endlich, Gegenwart, Sturz, Allgegenwart, Gewölk, sanftes Grau und darüber das Licht.

Licht. (R 394)

Die Auferstehung, wofür die graue Farbe steht, verwirklicht sich für die linke Utopie mit poetischen Mitteln. Auch Aschenberger, in dessen Name die Idee von Fruchtbarkeit und Neugeburt steckt, wird im Medium der Literatur wiedergeboren, indem er als Hauptfigur des Romans *Halbschatten* wiederauftaucht. Der von Uwe Timm in seinem oben behandelten gleichnamigen Essay beschworene „Blick über die Schulter“ des Engels der Geschichte wird im Roman *Rot* in dem Wiederbeleben der Utopie nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit realisiert. Sie wird für die Zukunft, in der auch Lindes Kind leben wird, in Anspruch genommen. Das kann nur im Zeichen der Melancholie geschehen, wie schon in der antiken Komödie Saturn als „Lord of Utopia“ erscheint (Klibansky u. a. 134). Der Roman *Rot* weist Literatur als den Raum aus, in dem diese Reinkarnation möglich ist. Das Endwort „Licht“, das die Signatur der schwangeren Lichtdesignerin Iris darstellt, kann als eine Chance gelesen werden, die der Zukunft zugesprochen wird. *Rot* ist ein melancholischer Roman mit Blick auf die Zukunft.

Kapitel 2: Melancholie in Uwe Timms Roman *Morenga*

Melancholiker sind bekannt für ihr Desinteresse an der Zukunft. Die psychiatrische Forschung hat das Verhaftetsein des Melancholikers in der Vergangenheit und das Versperrtsein seiner Zukunftsperspektive festgehalten (Tellenbach 135ff.). Im Einklang mit solchen Befunden äußerte der prominente Melancholiker des späten zwanzigsten Jahrhunderts W. G. Sebald, er sei nicht an der Zukunft interessiert; sie werde nicht viel Gutes enthalten. Unter den Stimmen, die der Zukunft mit Skepsis begegnen, sticht auch diejenige Martin Heideggers hervor, der schon Jahrzehnte früher meinte, nur noch ein Gott könne uns retten. Dem solchen Haltungen inhärenten Zynismus widersetzen sich diejenigen Stimmen, denen es ernsthaft um Verantwortung für die Zukunft geht, auch im Zeichen der Melancholie. Uwe Timm ist eine dieser Stimmen.

Wenn in diesem zweiten Teil meiner Arbeit nun ein historischer Roman im Fokus der Untersuchung steht, so geschieht dies ebenso wie im ersten Teil aus der Prämisse des Engagements dieses Romans für die Gegenwart und Zukunft. Tatsächlich hat man aus der immanenten Poetik mancher bedeutender historischer Romane hergeleitet, dass „deren Geschichtlichkeit keine Funktion der entfernten Stoffwahl, sondern ganz im Gegenteil eine Wirkung des Gegenwartsbezugs ist.“ (Aust 2) Christa Wolfs Gedanke aus ihrem Roman *Kindheitsmuster* (1976) - „[d]as Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen“ - kann nach Hugo Aust als Motto über manchen historischen Romanen stehen (Aust 3) - und er gilt auf besondere Weise für Uwe Timms Roman *Morenga* (1978).

2.1. Tod

Auch in diesem Roman Timms spielt das melancholische Motiv *Tod* eine zentrale Rolle. Doch nicht die existenzielle Dimension des Todes steht dabei im Vordergrund, denn der

Tod im Roman *Morenga* ist ein gewaltsamer: das Leben vieler, auch junger Menschen, auch das Leben von Kindern wird gewaltsam beendet. Im Roman wird von dem Genozid an den Herero und Nama während des Kolonialkrieges in Deutsch-Südwestafrika 1904 - 1907 erzählt.³¹ Bei einem Aufstand der indigenen Bevölkerung gegen ihre deutschen Kolonialherren wurden von den deutschen Truppen in der damaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (dem heutigen Namibia) mehrere zehntausend Menschen getötet oder in den Tod getrieben (Schmiedel 91). *Morenga* beschreibt diesen versuchten Völkermord im Kontext des nächsten großen Völkermord, der im zwanzigsten Jahrhundert vom nationalsozialistischen Deutschland verübt wurde – den Holocaust.

Im Jahr 2015 hat die Bundesregierung das Vorgehen der deutschen Truppen in Südwestafrika als Völkermord anerkannt und sich 2016 offiziell dafür entschuldigt (Schult and Titz). Doch der Weg bis zu diesem entscheidenden politischen Ereignis war ein langer. Im Jahr 2003, am Vorabend des 100. Jahrestages des Kriegsausbruchs, hatte noch kein ranghoher deutscher Politiker von einem Genozid an den Herero und Nama zu sprechen gewagt; es hatte keine Konsultationen zwischen der namibischen und der deutschen Regierung gegeben und der Krieg in der damaligen Kolonie spielte im öffentlichen Bewusstsein der Bundesrepublik noch keine Rolle. Der deutsche Kolonialismus wurde verdrängt und marginalisiert oder vergessen. Zwölf Jahre später hat sich die Situation auch politisch zum Besseren geändert: der Historiker Jürgen Zimmerer und der Politiker Joachim Zeller konstatieren in dem Vorwort zu der dritten Auflage ihres Buches *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904-1908) in*

³¹ Paul Michael Lützeler hat das militärische Vorgehen der deutschen Truppen als „an Völkermord grenzende Bekämpfung der einheimischen schwarzen Bevölkerung“ bezeichnet (Lützeler, *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur* 98). In der historischen und späteren literaturwissenschaftlichen Forschung wird von „genozidalem Krieg“, bzw. „genocidal war“ gesprochen (Zimmerer, „Deutsche Herrschaft über Afrikaner“; Göttsche, *Remembering Africa*).

Namibia und seine Folgen ein erhöhtes Interesse an der Kolonialgeschichte als Vorgeschichte der Globalisierung. (Zimmerer and Zeller 8)

Uwe Timm wendet sich diesem historischen Stoff in den Siebzigern zu, zu einer Zeit also, in der die historischen Ereignisse während der deutschen Herrschaft im heutigen Namibia nur wenigen Spezialisten bekannt sind. Der Roman *Morenga* ist die erste literarische Behandlung des Stoffes unter einer kritischen Perspektive (Hermand 52) und bleibt auch in der neuerlichen Welle von literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema eine herausragende Leistung (Göttsche, *Remembering Africa* 7). Selbst in neuester Zeit bleiben viele Afrika-Romane in den „hartnäckigen Stereotypen und Projektionen des europäischen Afrika-Bildes befangen“ (Göttsche, „Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ 161f.) Bis in die neueste Zeit hinein wurde über die deutsche Kolonialzeit in Südwestafrika sogar dominierend in einem heroisierenden Gestus literarisch erzählt. Jost Hermand erklärt das mit dem besonderen Sentiment, mit dem die Deutsch-Nationalen dieser Kolonie nachgetrauert hatten. Mit dem „Schmachfrieden von Versailles“, wie sie ihn nannten, wurde das deutsche Schutzgebiet englisches Mandat und die zehntausenden deutschen Siedler, die sich in mörderischen Kriegen gegen die Eingeborenen als die „Herren“ durchgesetzt hatten, wurden – neben den Engländern – zu Bürgern zweiter Klasse. Kurz zuvor, nach der Unterwerfung oder Ausmerzung der Eingeborenen während des Aufstandes, wurden die deutschen Einsiedler von der deutschen Presse als „Vorreiter der deutschen Kulturmission in der Welt“ bejubelt. Zudem versprach das Land, von dem sie Besitz ergriffen hatten, durch Tierzucht und Diamantenfunde große Gewinne. (Hermand 47)

Diese Einstellungen erklären nach Hermand den heroisierenden Zug, den die Literatur über Südwestafrika bis 1914 hatte, während sie nach 1919 „einen trotzig erbitterten und

schließlich einen revanchelüsternen Charakter annimmt“ (Hermand 47). Es muss dabei daran erinnert werden, dass die Literatur aus deutsch-nationaler Sicht die einzige über die Ereignisse war. Die Völker in Südwest-Afrika hatten keine eigene Schriftkultur, in der sie ihre Sicht hätten verarbeiten können. Wie dieser literarischen Quasi-Stummheit seitens der Eingeborenen der Roman *Morenga* mit seinen poetischen Mitteln Rechnung zu tragen versucht, wird im abschließenden Kapitel dieser Arbeit erörtert.

Die Verklärung der „Heldenzeit“ der deutschen Kolonialherrschaft in Südwestafrika setzte sich nach 1919 fort und erblühte nach 1933 mit Unterstützung der Nationalsozialisten, die „das soldatische Heldentum“ der deutschen Schutztruppe in der deutschen Kolonie in den Vordergrund ihrer Propaganda von soldatischem Heldentum rückten. (Hermand 49f.) Und auch nach der Totalniederlage des deutschen Faschismus und seiner Weltherrschaftsansprüche blieb eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Kolonialgeschichte aus, ähnlich wie in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten von den Verbrechen des Nationalsozialismus geschwiegen wurde.³² 1979 hat Joachim Warmbold dieses literarische und wissenschaftliche Desiderat folgendermaßen beschrieben:

Mit einer Unbefangenheit melden sich Autoren zu Wort, denen es einzig um die Aufwertung der deutschen Kolonialzeit geht, um die Verharmlosung begegneten Unrechts, um eine Restitution verlorener Größe – und dies durchaus nicht allein in Publikationen, die für ihre Rechtslastigkeit bekannt sind; mit einer Selbstverständlichkeit, die erschreckt, bedienen sich selbst jüngere Jahrgänge einer Fülle von Vorurteilen und Klischees, die ihre Verbreitung zweifellos zu einem großen Teil der Kolonial-Literatur verdanken; und wird wirklich einmal Kritik laut, so kaum jemals ohne den eiligen Hinweis, ‚die anderen‘ seien noch weit ‚schlechter‘ als ‚wir‘ gewesen, hätten weit größeres Unrecht verübt als Deutschlands Kolonisatoren, seien schließlich viel länger als ‚wir‘ Kolonialmacht gewesen. (Warmbold 3)

³² Paul Michael Lützeler vermutet, das derzeitige Interesse in Deutschland an der kolonialen Phase der deutschen Geschichte könnte eine Reaktion auf die Verdrängung dieses Geschichtsabschnitts aus dem öffentlichen Bewusstsein der jungen Bundesrepublik sein. Bis zu einem gewissen Grad gleiche dieses Schweigen dem Verschweigen der Hitler-Zeit in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten (Lützeler, „Mission Impossible. Politisches und Religiöses Sendungsbewusstsein in Uwe Timms *‘Morenga’*. Zu Aspekten des Postkolonialen Romans“ 136).

Von den wichtigen Ausnahmen eines Schweigens über die Verbrechen des Kolonialismus früheren Datums hebt Jost Hermand die ostdeutschen Historiker Walter Markov und Alfred Meusel hervor. Sie haben Kolonialismus-Forschungen angeregt, aus denen vor allem Horst Drechsels Buch *Südwestafrika unter deutscher Kolonialherrschaft* hervorgegangen ist. Drechsler stellt den Hottentottenaufstand unter den Anführern Hendrik Witbooi und Jakob Morenga wie schon den vorangegangenen Hereroaufstand „als verzweifelte Notwehrakte der Farbigen gegen die weiße „Pogromstimmung“ dar (Hermand 51).

Uwe Timm widmet sich dem Thema 1974 nach seiner aktiven Beteiligung an der Studentenbewegung und dem Erscheinen seines ersten Romans *Heißer Sommer* über diese Bewegung. Timms Interesse an der ehemaligen deutschen Kolonie in Südwestafrika hat einen biographischen Hintergrund. In *Heißer Sommer* wird der Sturz eines Denkmals beschrieben - des deutschen Afrikaforschers und späteren Gouverneurs von Ost-Afrika Hermann Wissmann. Timm hat sich als Student in Hamburg an diesem Sturz beteiligt und berichtet in seiner Frankfurter Poetikvorlesung *Von Anfang und Ende*, wie er sich während des Schreibens dieser Szene über die eigene Erinnerung bewusst wurde:

Erst während des Schreibens wurde dem Autor bewusst, wie sehr seine Erinnerung mit eben dem verbunden war, wofür das Denkmal stand. Da war nicht nur die kindliche Bewunderung für diese in Bronze gegossene Szene, die ihm der Vater erklärte und deutete, sondern vor allem für das, was die älteren Kameraden des Vaters erzählten, die noch in der Schutztruppe in Afrika gedient hatten. Das Kind saß und lauschte den Berichten von einer fernen, fremden Welt. Die Hottentotten, so hieß es, waren faul, schliefen in den Tag hinein, prügeln die Kinder nicht, saßen herum und palaverten. Eine für das Kind begehrenswerte Ferne. Ich sammelte Kolonialbücher, hörte später als Student ethnologische Vorlesungen. Ein Interesse an Afrika, das mich weiter begleitete und schließlich zu dem Roman „Morenga“ führte. (AE 90f.)

Die Arbeit am ersten Roman schickt also den Autor auf die Spuren der eigenen Erinnerung und somit auf den Weg einer Selbsterkennungsarbeit. Der Aspekt der Hinterfragung der eigenen Wünsche, Neigungen und Vorlieben ist von großer Bedeutung für das Verstehen des Romans *Morenga* und beinhaltet die Hinwendung zum Individuum, welche die Studentenbewegung

ersehnte. Für Uwe Timm besteht eine der Leistungen der Studentenbewegung im Zurückführen der Aufmerksamkeit auf das Individuum, in der Erkenntnis, dass die politische Veränderung mit der Selbsteränderung des Einzelnen beginnen muss. In einem Gespräch mit Manfred Durzak, der Timms Verfahren in *Morenga* einen „Akt erzählerischer Archäologie“ nennt, beschreibt der Schriftsteller, wie seine Herangehensweise aus der Studentenbewegung entstand:

[Die Studentenbewegung] hat also immer wieder in Frage gestellt, wie verhält man sich als politisches Individuum. Und da hat man sich auch gefragt, was sind eigentlich die Sehweisen auch nach draußen, die man hat, die auch ich immer noch habe. Wo sind eigentlich diese Unterschiede, diese auch ethnologisch belegbaren Unterschiede, die man zutiefst im Bewußtsein hat und die sich so eingelagert haben, daß sie zu Bildern erstarrt sind, die sich nur ganz schwer aufsprengen lassen, eben weil sie sich in die Sprache eingelagert und sich unbewußt verankert haben. Es ist ein Teil dieser Arbeit gewesen, dem nachzugehen und nachzuforschen, auch bei mir selbst. Es ist ja sozusagen der Blick aus der Ferne auf mich selbst gewesen: Ich habe in die Ferne geschaut und dann auf mich, dadurch wurde der Blick geschärft für die Stellen im Bewußtsein, die im Schatten des Selbstverständlichen lagen. (Durzak, „Die Position des Autors. Ein Werkstattgespräch mit Uwe Timm“ 323)

Die Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden, sowie zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft wird ein wichtiger Bestandteil der Untersuchung des Romans *Morenga* im Fokus der Melancholie sein. Timms Wendung an die verdrängte deutsche Kolonialgeschichte enthält aber auch eine kritische Herausforderung an die Studentenbewegung. Die 68er-Proteste hatten sich ja am imperialistischen Vorgehen der Vereinigten Staaten in Vietnam entzündet. Die Selbstgerechtigkeit der jungen Revolutionäre war möglich durch die geografische Ferne Vietnams, aber auch durch das geschichtliche Nicht-Involviert-Sein des eigenen Landes (Durzak, „Die Revision des Kolonialen Blicks in Uwe Timms Romanen“ 171f.). Indem Uwe Timm den Blick auf die eigene Geschichte wendet, genauer: auf die Wurzeln von Einstellungen, Verhaltens- und Denkmustern dem Fremden gegenüber, die aus der kolonialen Begegnung mit diesem Fremden stammen, spricht er zu seinen Zeitgenossen als Mitgestalter der Zukunft.

Ein Charakteristikum des Romans *Morenga* sind die häufigen Prolepsen, mit denen regelmäßig die Handlung in die Zukunft vorgreift und vom späteren Schicksal der Protagonisten berichtet.³³ Der weiteste zeitliche Vorgriff reicht bis in die Studentenbewegung vor, also in die Jahre unmittelbar vor der Entstehung des Romans. Anhand des melancholischen Todesmotivs werden wir einige der Kontinuitätslinien des Textes verfolgen. Viele von diesen Linien beziehen sich andeutungsweise auf den Holocaust. Uwe Timm hat ausdrücklich von einer Verbindung zwischen Völkermord im damaligen Deutsch-Südwestafrika und dem späteren Holocaust gesprochen. Seine intensiven Forschungen über das Thema, auch vor Ort im heutigen Namibia, hätten ihm verdeutlicht,

daß die Niederschlagung des Aufstandes eine Vorform des Holocaust gewesen ist. Dieser versuchte Völkermord an den Hereros hat dieselben Wurzeln und trägt ähnlich modellhafte Züge wie der spätere im Faschismus. Diese fraglose nationale Selbstüberheblichkeit. Der Sozialdarwinismus. Der Tüchtige, der Starke ist gut. Ich meine nicht den plumpen Rassismus, sondern die feinen subtilen Formen. Wie man eigene kulturelle und zivilisatorische Werte für sich absolut setzt. Pflicht, Fleiß, Pünktlichkeit, Ordnung. Vieles von dem wird ganz unbewußt von einer Generation an die nächste weitergegeben. (Durzak, "Die Position des Autors" 321f.)

Auch Timms langjähriger Lektor Martin Hielscher betont die Ausrichtung des Romans auf ein Verstehen des Holocaust:

Morenga ist [...] nicht nur ein postkolonialistischer Roman, sondern auch und gerade ein Post-Holocaust-Roman, man könnte auch sagen, eine Reise ins Herz der Finsternis der geistigen Haltungen – jener Mentalität, die „ethnische Säuberung“ jeglicher Art erst ermöglicht. Dies geschieht nicht abstrakt anklagend, sondern in der Erkundung eines Kapitels der deutschen und afrikanischen Geschichte. (Hielscher, *Uwe Timm* 85)

Hannah Arendt hatte in ihrem Standardwerk *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (1958) gezeigt, wie überzeugend sich die koloniale Epoche als Antizipation des deutschen Faschismus deuten lässt. Der Historiker Helmut Bley hat 1968 eine Arendt im Hauptargument folgende Studie über Südwestafrika folgen lassen: *Kolonialherrschaft und*

³³ Nach Lützeler weist diese Erzähltechnik viele postkoloniale Romane als historische Romane aus - ihre Erzähler machen nämlich deutlich, dass sie die nachfolgende historische Zeit mit Ersten Weltkrieg, Nationalsozialismus und Nachkriegszeit überblicken (Lützeler, "Mission Impossible" 138).

Sozialstruktur in Deutsch-Südwestafrika 1894-1914. Eine Reihe historischer und literaturwissenschaftlicher Publikationen neueren Datums beschäftigen sich mit den Bezügen zwischen den nur vierzig Jahre auseinanderliegenden Völkermorden in Südwestafrika und während des Dritten Reiches (Göttsche, “Colonialism and National Socialism: Intersecting Memory Discourses in Post-War and Contemporary German Literature”; Zimmerer, “Holocaust und Kolonialismus. Beitrag zur Archäologie des genozidalen Gedankens”; Zimmerer, *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*). Der für *Morenga* so wichtige Akzent auf Sprache spielt dabei eine führende Rolle:

Bedeutsam ist der Völkermord in Deutsch-Südwestafrika auch als Vorgeschichte des Holocaust. Schon allein durch Begriffe wie Konzentrationslager und Völkermord deutet sich eine Verbindung zu den Massenverbrechen während des Dritten Reiches an. Wenn man sich auch vor zu schnellen Gleichsetzungen hüten sollte, so gibt es tatsächlich strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem Genozid an den Herero und Nama und dem Holocaust, über die nachzudenken es sich lohnt. Da zwischen dem ersten und dem zweiten von Deutschland verübten Völkermord weniger als 40 Jahre liegen, wäre zudem das Fehlen eines Zusammenhanges erstaunlicher als dessen Vorhandensein. (Zimmerer, “Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid” 60ff.)

Ein weiteres Charakteristikum des Romans *Morenga* ist seine Verwendung von authentischen Dokumenten, weswegen er als dokumentarischer Roman gesehen wird (vgl. z. B. Car). Der Autor lässt viele originale Texte verschiedener Quellen aus der Zeit kommentarlos für sich sprechen, er stellt sie gewissermaßen in einer ostentativen Geste aus, die dem melancholischen Diskurs seit seinen Anfängen eigen ist und von Walter Benjamin als solche expliziert worden ist.³⁴ Dokumente sind direkt zitiert oder indirekt in die Textur des Romans eingewebt (vgl. darüber Schmiedel) und tragen zu der Vielstimmigkeit und Multiperspektivität des Textes bei, die ihm von allen Seiten bezeugt wird (vgl. z. B. Wilke 335). Die dokumentarische Sicht auf die Ereignisse wird allerdings schon früh im Roman durch das immer stärkere Eindringen seiner Mittelpunktfigur Gottschalk vervollständigt, bereichert, in Frage

³⁴ Vgl. das erste Kapitel dieser Arbeit, S. 14f.

gestellt, widerlegt. Später im Roman wird des Weiteren der Mythologie und Erzählweise des afrikanischen Volkes das Wort gegeben (Durzak, „Die Revision des kolonialen Blicks in Uwe Timms Romanen“ 172), so dass nicht von der Dominanz eines dokumentarischen Stils gesprochen werden kann. In Interviews spricht Uwe Timm von 3 (Durzak, „Die Position des Autors“ 326) bis zu 5% (Riordan, „‘Eine Deklaration gegen Gewalt und Tod’: Gespräch mit Uwe Timm“ 34) Dokumentaranteilen im Roman und will durch diese Unterschätzung das Gewicht der anderen Anteile des Romans betonen. Manfred Durzak hat Morenga einen „interkulturelle(n) kollektive(n) Roman“ genannt (Durzak, „Die Position des Autors“ 324) und Martin Hielscher spricht von der kunstvollen Verknüpfung und Konfrontation dreier Formen darin: „de(s) psychologische(n) Entwicklungsroman(s), de(s) Dokumentarroman(s) im engeren Sinne und d(er) phantastischen Erzählformen der oralen Erzähltradition und des lateinamerikanischen Romans“ (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 463).³⁵

Die Eröffnung des Romans *Morenga* mit Szenen vom Beginn des Aufstandes steht im Zeichen der Bedrohung, der Todesangst und der Umkehrung der Gewaltverhältnisse im Land der Herero und Nama. Es sind knapp geschilderte Szenen, deren Dynamik aus der raschen Folge der Ereignisse stammt. Die Protagonisten dieser Szenen sind, entsprechend der historischen Ereignisse, Farmer in Südwesafrika, deren schwarze Arbeiter plötzlich zur tödlichen Bedrohung werden. Ein Farmer findet auf einer Fotografie, die ihn als Reserveleutnant zeigt, ein Tintenkreuz über seinem Kopf. Das vielfach und mehrschichtig melancholisch besetzte Motiv Fotografie wird uns an mehreren Stellen in dieser Untersuchung beschäftigen, oft in Verbindung

³⁵ An anderer Stelle betont Hielscher, dass es „überhaupt ein Mißverständnis ist, den Roman in seinem fiktionalen Aufbau, den fiktionalen Anteilen zu unterschätzen“. (Hielscher, „Der Wunderbusch, die Kartographie, das Gebet. Formen und Erfahrung des Fremden bei Uwe Timm, Gerhard Seyfred und Hubert Fichte“ 195)

mit dem allgemeineren melancholischen Motiv des Bildes. In der nächsten den Roman eröffnenden Szene findet ein Farmer am Morgen statt wie gewöhnlich seine Arbeiter eine verlassene Eingeborenenwerft, die auf ihn unheimlich wirkt. Er stellt eiligst seine Waffen bereit. Einem dritten Farmer wird von einem schwarzen Arbeiter die Peitsche entrissen, woraufhin ihm der Arbeiter mit der Peitsche droht. Ein Namamädchen rät ihrer Herrin, schnell zu laufen, falls an ihrem Fenster nachts dreimal geklopft wird. Eine Bande bewaffneter Hottentotten hat im Südosten des Landes Farmen überfallen und Vieh und Waffen entwendet. Keiner der Farmer wurde dabei getötet. Ein Telegramm berichtet von einem Gefecht mit der „Morengabande“, bei der vier Mann gefallen, vier verwundet und einer vermisst sind. Dem Bezirksmann von Burgsdorff wird eine Kriegserklärung vom Hottentottenkapitän Hendrik Witbooi überreicht. Da der Bezirksmann Hendrik Witbooi seit zehn Jahren persönlich kennt, entschließt er sich dazu, sofort zu ihm zu reiten, unbewaffnet, um ihn umzustimmen. Seiner Frau sagt er, dass er am nächsten Tag wiederkommt. Als er das Lager der Hottentotten erreicht, wird er gefragt, ob er die Kriegserklärung erhalten hat und, als er dies bejaht, hinterrücks erschossen. (M 5-8)

Diese knapp geschilderten Eröffnungsszenen erfüllen eine mehrfache Funktion. Zum einen wird der Leser rasch in die stürmischen Ereignisse eingeführt und zwar aus der Perspektive der weißen Farmer, die der Ausbruch des Aufstandes schlagartig von Subjekten in die ungewohnte Rolle der Objekte von Gewalt macht. Zum Anderen liefern die Szenen Schlüsselinformationen über das Verhalten der Aufständischen, die durchaus sowohl Treue als auch Barmherzigkeit ihren bisherigen Herren gegenüber gezeigt haben. Die Gewaltakte zu Beginn des Aufstandes seitens der Eingeborenen dienen im Laufe der Romanhandlung zur Rechtfertigung des gegen sie verübten Völkermordes, wobei die bewußte Schonung der zivilen Weißen, insbesondere Frauen, Kinder und Missionare unterschlagen wird. Darin folgt Timm den

historischen Tatsachen (Zimmerer, „Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika“ 46). Die prägnanten und knappen Szenen zu Anfang des Romans rüsten den Leser mit Informationen gegen die ausschließlich negativen Klischees von den Aufständischen aus, mit denen er später konfrontiert wird, ohne allerdings den von den Weißen erlebten Horror herunterzuspielen.

Lutz Hagedstedt erkennt im „Modus des Besprechens“ dieses ersten Kapitels des Romans einen Hinweis auf seine Orientierung an einem bestimmten Modell realitätshaltiger Literatur (Hagedstedt 247). Mit dieser Erzählhaltung wird suggeriert, so Hagedstedt, „der Leser werde unmittelbar, direkt und ohne Zeitdifferenz am Geschehen beteiligt“ (Hagedstedt 247). *Morenga* experimentiert nach Hagedstedt auf dem Gebiet der *Tatsachenliteratur*, die seit Mitte der Sechziger Jahre durch die amerikanische „Faction“-Literatur Anerkennung findet. Dieser Literatur geht es darum, „Fakten und Fiktionen in einem Text derart miteinander zu korrelieren, daß beide Seiten davon profitieren, daß einerseits der Realitätsbezug gewahrt bleibt, andererseits Literarität und Spannung erzeugt werden“ (Hagedstedt 246). Hagedstedt hebt auch das Interesse der „Faction“-Autoren an den psychischen oder psychologischen Ursachen des Faktischen hervor (Hagedstedt 246), Ursachen, denen der Roman *Morenga* viel Aufmerksamkeit widmet. Sowohl die Orientierung an historischen Tatsachen als auch an der psychologischen Motivierung seiner Protagonisten sind zentrale Merkmale des Romans *Morenga*.

Hagedstedt vergleicht den von ihm benannten „Modus des Besprechens“ der Eröffnungsszenen des Romans mit einem Filmprotokoll oder Nebentext im Drama. Dieser Erzählmodus soll den Eindruck vermitteln, das Dokumentierte erfordere die ganze Aufmerksamkeit des Lesers: „Ein Spannungsbogen baut sich auf.“ (Hagedstedt 247) Hagedstedt identifiziert zudem die Tempusgruppe Präsens/Perfekt als charakteristisch für den Modus des Besprechens. Dieser Erzählmodus versetzt den Leser in die Stellung eines Erörterers oder

Interpreten. Die Erzählhaltung des Besprechens bietet sich insbesondere für die Darstellung komplexer Sachverhalte an. Das Erzählverfahren der Eröffnungsszenen von *Morenga* weckt die Aufmerksamkeit des Lesers und stellt für ihn aus den Ereignissen eine Wissensfolie zusammen, die ihn bei der Lektüre des ganzen Romans begleitet.

Inmitten dieser Eröffnungsdramatik des Romans steht auch ein kurzes Porträt jenes Anführers Morenga, dessen Namen der Roman trägt. Der erste Teil dieses Porträts ist eine sachliche und Authentizität suggerierende „Auskunft des Bezirksmanns von Gibeon“:

Ein Hottentottenbastard (Vater: Herero, Mutter: Hottentotin). Nennt sich auch Marengo. Beteiligte sich am Bodelzwart-Aufstand 1903. Soll an einer Missionsschule erzogen worden sein. An welcher, konnte nicht ermittelt werden. Zuletzt hat er in den Kupferminen von Ookiep im nördlichen Teil der Kapkolonie gearbeitet. (M 6)

Der Gegensatz dieser Passage zu der nachfolgenden generiert eine Spannung, die für die Poetik des Romans von tragender Bedeutung ist. Die zweite Passage schildert Morenga vom Hörensagen her:

Morenga reitet einen Schimmel, den er nur alle vier Tage tränken muß. Nur eine Glaskugel, die ein Afrikaner geschliffen hat, kann ihn töten. Er kann in der Nacht sehen wie am Tag. Er schießt auf hundert Meter jemandem ein Hühnerei aus der Hand. Er will die Deutschen vertreiben. Er kann Regen machen. Er verwandelt sich in einen Zebrafinken und belauscht die deutschen Soldaten. (M7)

Die Poetizität dieser zweiten Passage erklärt sich aus den märchenhaften Bildern und der stabreimartigen Parataxe. Diese Sätze klingen wie Zaubersprüche, die übernatürliche Kräfte beschwören, den Erfolg Morengas herbeizuführen. Weil die beiden Morenga beschreibenden Passagen von zwei Telegrammen umrahmt sind und auch alle anderen Szenen in diesem Eröffnungsteil in einem kühlen berichterstattenden Stil gehalten sind, sticht die märchenhafte Poetizität der Morenga-Schilderung besonders hervor. Sie steht repräsentativ für die Sehnsüchte und Hoffnungen der Afrikaner, die die Weißen nicht einmal verstehen können.

Die Ereignisse in den Eröffnungsszenen des Romans werden aus der Sicht der Weißen geschildert. Und bis auf einzelne Schriftdokumente der beiden Anführer der Aufständischen Hendrik Witbooi und Morenga wird das im ganzen Roman so sein. Gleichzeitig enthält die poetische Passage aus der Beschreibung Morengas die Ahnung von den Stimmen der anderen Seite, die den Weißen eben nur als bloße Ahnung zugänglich ist. Die Nichtexistenz dieser Stimmen für den Europäer stellt jeden Schriftsteller vor grundsätzliche Probleme, an denen viele über Afrika erzählende Personen und Werke gescheitert sind. Wie berichtet man über die Sicht von Menschen, deren Wahrnehmung und Weltbild sich dermaßen von den eigenen unterscheiden, dass ein Verstehen praktisch unmöglich ist? Der Schriftsteller muss sich allem voran über die Grenzen des eigenen Verstehens illusionslos im Klaren sein.

Ähnlich wie die im Modus des Besprechens erzählten dramatischen Szenen am Anfang des Romans hat die poetische Passage über Morenga ebenfalls eine wegweisende Funktion für den Leser. Sie berichtet von Dingen, die in dem westlichen Verständnis von Realität nicht existieren. Somit wird ein Gesamtkontext übernatürlicher Kräfte eingeführt, dem im Roman große Aufmerksamkeit gewidmet wird. In dieser übernatürlichen Realität funktioniert der heldenhafte Kult Morengas, der darin selbst über die übernatürlichen Kräfte verfügt. Seinen Gesetzen muss sich auch das Erzählen unterwerfen, wenn es um ein Verständnis bemüht ist. In drei ironisch als „landeskundlich“ ausgewiesenen Kapiteln im Roman *Morenga* erzählen Ochsen die Geschichte des Landes seit der Ankunft der Weißen. Sie werden von einem Missionar erhört.

In dem dritten „Zwei Positionen“ betitelten Kapitel *Morengas* werden die gegensätzlichen Positionen von dem Oberbefehlshaber der deutschen Truppen in Südwestafrika nach Ausbruch des Aufstandes, General von Trotha, und dem Gouverneur Südwestafrikas, Oberst Leutwein, dargestellt: von Trotha glaubt, dass „die Nation [der Herero] als solche

vernichtet werden muß“, während der letztere „die Nation als notwendiges Arbeitsmaterial“ sieht (M 32). Der Leser wird mit vier als Zitate ausgewiesenen Auszügen konfrontiert, Reichskanzler v. Bülow spricht sich gegen die „vollständige und planmäßige Ausrottung der Herero“ aus pragmatischen Gründen aus: „Die Eingeborenen sind sowohl für den Ackerbau und die Viehzucht als auch für den Bergbau unentbehrlich.“ (M 32) Der Generalstabschef, Generaloberst Graf Schlieffen, stellt sich dagegen auf die Seite von Trothas:

Daß er die ganze Nation vernichten oder aus dem Land treiben will, darin kann man ihm beistimmen. Ein Zusammenleben der Schwarzen mit den Weißen wird nach dem, was vorgegangen ist, sehr schwierig sein, wenn nicht erstere dauernd in einem Zustand der Zwangsarbeit, also einer Art Sklaverei erhalten werden. Der entbrannte Rassenkampf ist nur durch die Vernichtung einer Partei abzuschließen. (M 33)

Der kalten Nüchternheit der administrativen Diskussion über Leben und Tod von einer „ganzen Nation“ wird ebenfalls eine dokumentarische Passage entgegengesetzt, die sich aber in ihrem Stil gänzlich von den vorangegangenen Teilen unterscheidet. Zusätzlich wird der Gegensatz durch das Wort „Ergebnisse“ unterstrichen, das der Passage vorangestellt wird und mit ihrem Stil kontrastiert:

Ergebnisse: „Die mit eiserner Strenge monatelang durchgeführte Absperrung des Sandfeldes“, heißt es in dem Bericht eines anderen Mitkämpfers, „vollendete das Werk der Vernichtung. Die Kriegsberichte des Generals von Trotha aus jener Zeit enthielten keine Aufsehen erregenden Meldungen. Das Drama spielte sich auf der dunklen Bühne des Sandfeldes ab. Aber als die Regenzeit kam, als sich die Bühne allmählich erhellte und unsere Patrouillen bis zur Grenze des Betschuanalandes vorstießen, da enthüllte sich ihrem Auge das grauenhafte Bild verdursteter Heereszüge.

Das Röcheln der Sterbenden und das Wutgeschrei des Wahnsinns ..., sie verhallten in der erhabenen Stille der Unendlichkeit!“ (Die Kämpfe der deutschen Truppen in Südwestafrika, hrsg. vom Großen Generalstabe, Bd. I, S. 218) (M 33)

Die originalen abschließenden Sätze dieser Aussage, die Timm ausgespart hat, machen die Einstellung des Schreibenden dem Geschilderten gegenüber deutlich: „Das Strafgericht hatte sein Ende gefunden. Die Hereros hatten aufgehört ein selbständiger Volksstamm zu sein. (GG 1907 Bd. I:214)“ (Schmiedel 92). Der Pathos der Beschreibung geht also auf die Überzeugung des Täters, dass es sich um den gerechten Vollzug einer Strafe handelt, deren Ausmaß sie an die

Seite kosmischer Kräfte stellt. Ohne diese Schlusssätze ist die Schilderung an sich weniger eindeutig und sorgt für eine Irritation des Lesers. Die Intensität der Beschreibung suggeriert Einfühlungsvermögen gegenüber einer brutalen menschlichen Tragödie von enormem Ausmaß. Das Epitheton „grauenhafte“, sowie die Charakterisierung „Wutgeschrei des Wahnsinns“, die vor dem Hintergrund einer „erhabenen Stille der Unendlichkeit“ steht, lassen den Eindruck von Erschütterung zu. Indem Uwe Timm das Ende dieser Beschreibung ersetzt, wird die Potenzialität einer solchen humanen Deutung aufrechterhalten und mit den hinzugefügten Sätzen verstärkt: „Von ehemals etwa 80 000 Herero überlebten 15 130.“ (M 33)

Die poetische Funktion der Passage besteht in dieser Irritation, die sie auslöst. Es wird von exzellenter Arbeit und ersehnten Ergebnissen gesprochen; dann greift die Beschreibung auf poetische Begriffe zurück, um den Anblick verdursteter Menschenmassen zu präsentieren. Offenbar war der Schreibende bemüht, das Dramatische der Situation wiederzugeben, dafür sprechen auch die Charakterisierung des Geschehens als „Drama“ und der zweifache Gebrauch von „Bühne“ für seinen Ort. Das ungeduldige Warten derer, die das Sandfeld monatelang abgesperrt haben, ist durch die parataktische Wiederholung zweier mit „als“ begonnener Sätze vermittelt. Uwe Timm konfrontiert die Leser mit dieser Beschreibung als Beispiel dafür, wie schnell der Versuch einer tragischen Darstellung in Kitsch abgleiten kann. Es ist der Täter, der spricht und doch spricht er mit poetischen Worten von einer „Unendlichkeit“, als würden unermessliche Kräfte für die Tragödie verantwortlich sein. Ganz zu schweigen davon, dass es verstörend ist, angesichts „verdursteter Heereszüge“ die Stille als „erhaben“ zu empfinden. (M 33)

Das melancholische Motiv Wahnsinn, das in der Passage auftaucht und das wir in seiner Umkehrfunktion im ersten Kapitel besprochen haben³⁶, verwendet der Roman *Morenga* häufig. Damit befasst sich konkreter der zweite Teil dieses Kapitels. An dieser Stelle interessiert uns die Verwendung von „Bühne“ zur Beschreibung des Ortes der Tragödie. Die Melancholie neigt zur Darstellung ihrer selbst, der oft etwas Theatralisches eigen ist.³⁷ Die einzige Szene im Roman *Morenga*, die ein Gefechtsfeld mit den Überresten der Gefallenen präsentiert, wird ins Licht eines narzistischen Darstellungsdranges getaucht. Der deutsche Oberarzt Haring hat, so heißt es im Roman,

mit einer unermüdlichen Besessenheit allabendlich Tagebuch geführt, auch an jenen Tagen, da er vierzehn Stunden am Operationstisch stand und Kugeln aus dem Fleisch schnitt, Hände, Füße, Beine und Arme amputieren mußte. Außerdem schrieb er fast täglich Feldpostkarten an ehemalige Kommilitonen, Professoren, Kollegen, Tanten, Onkel, Schwäger, Schwägerinnen, Brüder, Schwestern, Neffen und Großneffen, insbesondere aber an seine Frau, die er brieflich mehrmals ermahnte, diese seine Briefe sorgfältig zu verwahren, da sie immerhin Zeitdokumente seien [...] (M 269f).

In einem dieser Briefe liefert Haring seiner Frau die erschütternde Beschreibung eines mit halb verwesten Leichen seiner Kameraden bedeckten Kampffeldes, mit aus dem Sand ragenden Händen, von denen das Fleisch gefressen worden ist, mit Gestank und auf die Fortsetzung ihres Mahles wartenden Geiern (M 269). Haring führt die Beschreibung mit dem Hinweis ein, ihm und den anderen habe sich ein „schauriger Anblick“ dargeboten (M 269). Dies ist der einzige Hinweis auf eine emotionale Reaktion. Nach der Beschreibung äußert der Arzt seine Entschlossenheit, dass es jetzt „endlich Morenga und seiner Bande an den Kragen“ gehen soll und inszeniert sich nachts unter dem Sternenhimmel an seine Familie denkend (M 270) und diese herzlich grüßend (M 270). In einer anderen Szene versucht Haring Verwundeten, denen er Glieder amputieren muss, mit dem Goethe-Satz zu trösten: „Später könnt ihr sagen, ihr seid dabeigewesen.“ (M 269)

³⁶Vgl. S. 86ff.

³⁷Vgl. S. 13f.

Es ist dieser Doktor Haring, der gleich nach seiner Ankunft in Warmbad eine Turnerriege gegründet hat. Vor den halbverhungerten gefangenen Hottentotten springt der Doktor über das Teertonnenpferd und dreht Luftrollen am Deichselreck, worauf die Konzentrationslagerinsassen mit Applaus reagieren (M 168). Der sensiblere Hauptprotagonist des Romans, der Oberveterinär Johannes Gottschalk, um den es im zweiten Teil dieses Kapitels gehen wird, beteiligt sich anfangs an den Übungen, jedoch nur kurz, da er sich sogleich „wie in einem Wanderzirkus“ vorkommt (M 168). Doktor Haring gehört im Roman *Morenga* zu einer Reihe von Figuren, an deren Beispiel verschiedene Grade einer aus der Perspektive des Spätgeborenen pathologisch erscheinenden Unfähigkeit zur Empathie mit den Einheimischen vorgeführt werden. Die Begegnungen mit dem Horror des Krieges aktivieren in Haring vor allem einen Drang nach Selbstdarstellung, der beeindruckende Energien auslöst. Nach der in seiner Überzeugung baldigen Niederschlagung des Aufstandes sieht sich Haring als Veranstalter eines Turnerfestes im Schutzgebiet. Da würden die Sieger „keine Medaillen und keine Pokale, sondern lediglich einen schlichten Kranz Eichenlaub“ erhalten (M 169). Harings Geschmack für körperlich eindrucksvolle Bilder, deren Hauptprotagonist am liebsten er selbst ist, deutet auf eine psychologische Grundlage, die später den Nationalsozialisten für ihre „Ästhetisierung der Politik“ dienen wird, wie sie Walter Benjamin in seinem berühmten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ genannt hat.

Paul Michael Lützeler hat die verschiedenen vom Roman *Morenga* angeführten Formen politischer und religiöser Missionierung untersucht (Lützeler, „Mission Impossible“). Tatsächlich treten im Roman eine Reihe von Figuren auf, die ihre Aufgabe im fremden Land je nach Persönlichkeit als Missionsarbeit verschiedener Ausprägung verstehen. Zudem bietet *Morenga* eine Typologie von Figuren an, so die These dieses dem Tod gewidmeten Abschnitts,

an denen Einstellungen im Umgang mit den Eingeborenen dargestellt werden, die Erscheinungen aus der Zeit des Nationalsozialismus vorwegnehmen.

Sowohl die altertümlich anmutende Fantasie von den Eichenlaubkränzen als auch das Ideal eines vom Turnen perfekt durchtrainierten Körpers, dem Doktor Haring auch in unmittelbarer Nähe von hungernden Menschen, die wie Skelette aussehen, anhängt, verweisen auf nationalsozialistische Phänomene. Dazu gehört auch Harings narzisstischer Größenwahn, Zeuge entscheidender geschichtlicher Ereignisse zu sein, wo es um die Vernichtung eines Volkes geht. Das Beispiel Doktor Haring steht beispielhaft für Menschen mit einem gewissen sozialen Status und entsprechendem Einfluss, die im Kontakt mit unmittelbarem menschlichem Leid eigentümlich unberührt bleiben. Die verschiedenen Figuren, die als Beispiele für eine solche Gefühllosigkeit im Text präsentiert werden, stellen verschiedene Grade einer oberflächlich nicht unbedingt auffälligen, historisch aber sich als monströs erwiesenen Kälte im Angesicht menschlicher Tragödie dar.

Der Roman *Morenga* wird wegen der Entwicklung, die der Hauptprotagonist des nicht-dokumentarischen Teils Gottschalk darin durchmacht (vgl. z. B. Oberprieler) oft als Bildungsroman gelesen. Im Laufe des Romans erkennt Gottschalk nicht nur das von den Deutschen verübte Unrecht, er kommt sich darüber hinaus selbst näher und seine gesamte Lebenseinstellung verändert sich. Lützeler weist berechtigterweise darauf hin, dass Lesarten, die den Oberveterinär ins Zentrum ihres Interesses stellen, der Gesamtheit des Romans nicht gerecht werden, handeln doch nur etwa 40% der Kapitel von Gottschalk bzw. zitieren Abschnitte aus seinem Tagebuch. (Lützeler, "Mission Impossible" 141). Wenn wir die Figurenkonstellationen im nicht-dokumentarischen Teil des Romans aus der Zeit des Aufstandes betrachten, ergibt sich eine deutliche Bilanz: manche Figuren entwickeln ein Empathievermögen den Aufständischen

gegenüber, manche sind immun dagegen. Dieses Phänomen der Empathie(un)fähigkeit ist von zentralem Interesse für den Roman.

Doktor Haring bleibt bis zum Schluss des Romans menschlich unberührt.

Gegensätzlich zu ihm ist der Rittmeister von Tresckow konzipiert. Gottschalk trifft beide auf der Schiffsreise nach Südwestafrika und sein Alltag verläuft in ihrer unmittelbaren Nähe. Von Tresckow wird anfangs als dumm und unsympatisch gezeichnet. Dies aber ändert sich im Laufe der Handlung. Im Gefecht bei Naris verliert er zum Beispiel sein Pferd, woraufhin er sich ein neues aussucht. Das gut eingerittene Pferd duldet allerdings jeden Reiter im Sattel, nur nicht seinen neuen Herrn und wirft ihn abermals zu Boden. Als sich herausstellt, dass das Tier allergisch auf von Tresckows Eau de Cologne reagiert, lässt er es erschießen. (M 56) Es ist bezeichnend, dass von Tresckow wiederholt in komischen Situationen dargestellt wird. Dies ist mit Doktor Haring nie der Fall. Bereits am Beginn der Schifffahrt von Hamburg nach Südwestafrika behauptet der Transportführer von Tresckow beim Frühstück, „Kavalleristen würden so leicht nicht bleich werden, dazu gebe es doch zu viele Parallelen zwischen Pferden und Schiffen“ (M 14). Das Mittagessen lässt von Tresckow ausfallen, nachmittags steht er auf dem Bootsdeck und starrt in die Ferne. Am Abend bietet Wenstrup Gottschalk an, in der Toilette die Kampfkraft der Gardekavallerie einzuschätzen. Dort kniet von Tresckow mit grünem Gesicht, die Klosettschüssel umarmend und kann keine Hilfe gebrauchen. (M 14) Zur Antipathie, die der Leser gegenüber von Tresckow empfindet, gehört sein mokantes Verhalten Gottschalk gegenüber, der von seiner militärischen Umgebung früh als „Träumer“ und somit als nicht richtig zur Truppe passend erkannt wird.

Umso auffälliger ist es dann, wenn an fortgeschrittener Stelle im Roman wieder von Tresckow auftaucht und Gottschalk kameradschaftlich auf die Schulter schlägt. (M 266)

Gottschalk bemerkt, dass von Tresckow ohne seine Reitgerte vor ihm steht. Der Rittmeister hatte sich vor der Abreise aus Deutschland eine luxuriöse handgeflochtene Reitgerte anfertigen lassen mit einem vergoldeten Feuerzeug im Griff, mit dem er sich jederzeit bequem die Pfeife anzünden konnte. Von Tresckow hat die Reitgerte während eines Patrouillengefechts verloren.

Genau: er hatte sie weggeworfen, nachdem ihm sein Pferd unter dem Hintern weggeschossen worden war und die Gerte ihn beim Laufen hinderte. Er lief, was er sich früher nie hatte vorstellen können, vor dem Gegner weg, wie ein Hase Haken schlagend. Er hatte deswegen keine Skrupel – was er früher ebenfalls für undenkbar gehalten hätte. In diesem Hottentottenkrieg stand alles kopf, alte, ehrwürdige Regeln, gültige, tradierte Konventionen, die guten Sitten, sogar der preußische Ehrenkodex wurden hier außer Kraft gesetzt. Dieser Krieg war, im Gegensatz zu jedem denkbaren in Europa, ein Aufstand gegen alle tradierten Werte. Und Tresckow hatte dann auch, als er abgerissen und erschöpft sich zur Truppe durchgeschlagen hatte, gesagt: Warum soll man sich von diesem braunen Gesindel totschießen lassen, nur um der Ehre willen, auf die diese Kerls doch nur spucken. (M 266f.)

Anhand einer humoristischen Situation wird die Entwicklung Tresckows geschildert, die von einem gesunden Menschenverstand zeugt. Die Komik entspringt aus der bewusst wahrgenommenen radikalen Lockerung des Wertesystems der Figur. Die Erfahrungen in dem afrikanischen Südwesten haben Tresckow dazu gebracht, sich und die „tradierten Werte“ seiner Gesellschaft in vollkommen neuem Licht zu sehen und ganz pragmatisch dem Leben als solches den höchsten Wert beizumessen. Der Gegensatz zwischen den Figuren Tresckow und Haring wird betont, indem der oben besprochene Brief von Doktor Haring an seine Frau sowie die Beschreibung seiner frenetisch geführten Korrespondenz und seines Tagebuches unmittelbar auf die kleine Humoreske von Tresckows folgen. Die Kriegserlebnisse bringen Tresckow zur pragmatischen Wendung hin zur Erhaltung des Lebens als höchstem Wert, Haring vermag von solchen Erlebnissen allein Kraft für seinen Narzissmus zu schöpfen. Tresckow sieht das Leben als übergeordneten Wert des militärischen Ehrenkodexes an; es ist konsequent, dass er dann auch den Übergriff auf das Leben der Aufständischen als Unrecht erkennt. Kurz nach der Szene über den Verlust der Reitgerte und dem Brief Harings wird ein Gespräch zwischen Gottschalk und Tresckow angeführt, in dem Tresckow seine geänderte Perspektive auf den Krieg mitteilt:

[...] er habe sich das alles anders vorgestellt, den Krieg hier unten. Er dachte, man verteidige das Vaterland, aber genaugenommen seien es die Hottentotten, die ihr Vaterland verteidigen. Zuweilen frage er sich, was er hier überhaupt zu suchen habe. Was ist das für ein Feldzug, in dem man versucht, dem Gegner die Ochsen abzujagen, auf Frauen und Kinder schießt und ihnen die Hütten anzündet. (M 273)

Ein weiteres Beispiel für die in gewisser Hinsicht sympathisch wirkenden und vor allem mit Humor gezeichneten deutschen Figuren in *Morenga* ist der Oberleutnant Graf Kageneck, der in Warmbad regiert. Wegen seiner Alkohol- und Morphinsucht gibt es über ihn „eine[n] jener dämlichen Schutztruppensprüche: Der große Säufer Kageneck ißt Erbsensupp mit Schweinespeck“ (M 111). Der Text konzentriert sich auf die komischen Züge von Kagenecks Regiment wegen seines Mitleids für die Aufständischen: es verhält sich proportional zu den von ihm getrunkenen Alkoholmengen. Gegen vier Uhr nachmittags erreicht Kagenecks Verständnis für die Probleme der Hottentotten seinen höchsten Grad und er erlässt Befehle zugunsten der Aufständischen:

Ein andermal, während des Bondelzwartaufstandes im Jahr 1903, gab er zu vorgerückter Stunde einem Posten den Befehl, einem gefangenen und für den nächsten Tag zum Tode verurteilten Bondel die Fesseln zu durchschneiden, dem armen Kerl, wie er wörtlich sagte, etwas zu essen und zu trinken zu geben, und dann solle der Posten beide Augen zudrücken. Kageneck sagte ausdrücklich: beide Augen. (M 112)

Ohne jegliche Komik wird im Gegensatz dazu die von Martin Hielscher als Schlüsselszene des Romans bezeichnete Situation (Hielscher, *Uwe Timm* 85) beschrieben, in der sich drei Schutztruppenreiter mit einem Gefangenen fotografieren lassen, nachdem sie seinen Kameraden erschossen haben:

Die drei stützen sich auf ihre Gewehre, und einer grinst unter seiner Hutkrempe, wie man deutlich erkennen kann. Sie werden dem Jungen, dem die Stricke ins Arm- und Beinfleisch schneiden, gesagt haben, daß er sich ganz ruhig halten müsse. Ein Foto für Zuhause. (M 55)

Darauf folgt ein Todesspiel, das die Schutztruppenreiter mit dem Jungen spielen. Sie schneiden ihm die Stricke durch und sagen ihm, er solle laufen. Als er zweifelt, winken sie ihm „lachend“ zu. Der Junge geht einige Schritte, dreht sich nochmals um, läuft weiter, bis er erschossen wird.

Die Beschreibung endet mit dem Satz: „Er soll noch ein Stück weitergekrochen sein, erzählte später jemand.“ (M 55)

Diesen Bildern von Grausamkeit aus Vergnügen und zum Spaß steht das Bild vom weinenden Unterveterinär Wenstrup entgegen – im Zeichen der Trauer. Wenstrup ist die aufgeklärte Figur im Roman *Morenga*, in der Rolle des Vermittlers zu einem besseren Wissen wird er Gottschalks Einsicht in das von den Deutschen begangene Unrecht begleiten. Sehr früh im Roman desertiert Wenstrup, woraufhin Gottschalk die Erinnerungen an den sonderbaren Menschen produktiv beschäftigen. Er erinnert sich auch an eine Szene, die sich zur Zeit der Erschießung der beiden Gefangenen ereignet haben soll. Abends sitzt Wenstrup in der ikonischen Melancholikerpose Walters von der Vogelweide: „auf einem Felsblock, die Hände vor dem Gesicht, als müsse er sich auf etwas konzentrieren. Als Gottschalk ihn ansprach und er das Gesicht hob, konnte man erkennen, daß er geweint hatte.“ (M 114) Wahrscheinlich weint Wenstrup als Reaktion auf die Erschießung. Es ist die einzige Szene im Roman, in der geweint wird, in einer anderen Szene jodelt Wenstrup und gegen Ende des Romans, als Gottschalk sich über die Ausmaße der von ihm mitverursachten Tragödie im Klaren ist, singt und schreit er auf einem einsamen Ritt. Diese menschlichen Reaktionen auf den Horror, die das Sprachliche sprengen, lassen die entsprechenden Figuren ihrer verständnislosen Umgebung als verrückt erscheinen. Tatsächlich aber sind sie Abwehrgesten, die dem Erhalt des Verstandes dienen, angesichts eines Vernichtungswahns, der den menschlichen Verstand sprengt.

„Gerade das implizit Höhnische, fast Joviale, völlig Ungerührte dieser Erschießungen einerseits, die entfesselte Wut („furor teutonicus“) andererseits, sind Haltungen, wie sie später bei der massenhaften Tötung der Juden durch „ganz normale Männer“ während des „Dritten Reiches“ wiederkehrten“, schreibt Hielscher (Hielscher, *Uwe Timm* 85). Die Verweise auf den

Holocaust werden in *Morenga* in einen Zusammenhang mit Darstellung im emphatischen Sinne gebracht und somit in einen melancholischen Kontext (Wagner-Egelhaaf 175) eingebettet. Die von Benjamin hervorgehobenen Embleme der Melancholie Leiche, Hure, Souverän (Wagner-Egelhaaf 191f.) tauchen regelmäßig auf und verweisen nicht nur auf Vergänglichkeit, Käuflichkeit und Zugehörigkeit zur natürlichen Ordnung, sondern auch auf ihre Darstellung. In Windhuk, der Hauptstadt der Kolonie, wird Gottschalk mit einem Konzentrationslager konfrontiert und mit seiner Wahrnehmung, die das Gesehene als vollkommen normal seitens der Schutztruppler begreift:

Unmittelbar neben dem Viehkraal war eine große freie Fläche mit Stacheldraht eingezäunt worden. Davor Posten mit aufgepflanzten Bajonetten. Hinter dem Zaun konnte Gottschalk Menschen hocken sehen, eher Skelette, nein, etwas in der Mitte zwischen Menschen und Skeletten. Zusammengedrängt saßen sie da, meist nackt, in der stechend heißen Sonne. (M 26)

Auf die schockierte Bemerkung Gottschalks, das seien Frauen und Kinder, antwortet der ihn herumführende Stabsveterinär Moll, ja, man habe endlich die Männer von den Frauen getrennt, so dass nun die Sterbefälle die Neugeburten überwögen: „Es sei immer wieder vorgekommen, daß sie am hellichten Tag koitiert hätten, und das, obwohl die doch kaum was zu fressen bekämen.“ (M 26) So wie Moll von dem unkontrollierbaren Geschlechtstrieb der Gefangenen in tierischen Begriffen spricht, so empfiehlt er Gottschalk kurz davor die schwarzen Prostituierten mit Begriffen, die den eigenen Geschmack für ungezügelter Sex verraten: „Diese Weiber seien ganz phantastisch [...], keine Moral und darum richtige Schweine [...].“ (M 25)

Der Text führt das Konzentrationslager in unmittelbarer Folge auf das Motiv Huren in Windhuk ein. Das Gefängnis war ein altes melancholisches Motiv (Klibansky u.a. 223), lange bevor es im zwanzigsten Jahrhundert zum Konzentrationslager und einer Stätte des industriellen Massenmords wurde. Das Motiv Hure hat Walter Benjamin in den Diskurs der Melancholie gebracht. Er hat darin eine Verkörperung des Warencharakters der modernen Allegorie gesehen.

Benjamin hat in seiner Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), mit der er sich 1925 an der Frankfurter Universität habilitieren wollte, eine Korrelierung von Melancholie und Allegorie vorgenommen. Der Zusammenhang von Melancholie und Allegorie, den Benjamin herausstellt, greift den für die Melancholiegeschichte fundamentalen Repräsentationszusammenhang auf, der davor nicht expliziert worden ist (Wagner-Egelhaaf 175). Benjamin bezeichnet die Hure als „Menschwerdung“ der Ware (Benjamin, "Zentralpark" 676). Wir begegnen dem Motiv Hure an mehreren Stellen im Roman *Morenga*, insbesondere dann, wenn es um die Veranschaulichung veränderter ökonomischer Verhältnisse infolge des Krieges im Schutzgebiet geht.

Bei diesem ersten Auftauchen des Motivs Hure in der Hauptstadt Windhuk am Anfang des Romans wird eine Verbindung zu dem Motiv Konzentrationslager hergestellt, im Zusammenhang mit der Sexualität der Gefangenen einerseits und des Stabsveterinärs Moll andererseits. Wenn Moll die Bemerkung Gottschalks „Aber das sind ja Frauen und Kinder“ missversteht und als Frage nach dem Fehlen von Männern deutet, enthält die Stelle einen Hinweis auf die sexuellen Blockaden, die unter anderem möglicherweise mit Völkermorden einhergehen. Im konkreten Fall wird an Sex gedacht, wenn es um das Überleben von Frauen und Kindern geht. Es gehört zu den Qualitäten von Timms Roman, dass später im Text anhand der Figur Klügge soziale Umstände geschildert werden, unter denen sexuelle Überkompensierungen wie die bei Moll entstehen. Die Täter werden im Roman *Morenga* auch als Opfer dargestellt. Wir werden darauf zurückkommen.

Neben der Hure werden in dem Trauerspielbuch Walter Benjamins eine Reihe von Figuren exponiert, die aufgrund ihrer melancholisch-allegorischen Funktionalität neben diejenigen der Ware und der Hure zu stellen sind (Wagner-Egelhaaf 191). Eine dieser Figuren ist

der Souverän. In dem Fürsten sieht Benjamin ein „Paradigma des Melancholischen“, weil der Fürst selbst der „Gebrechlichkeit der Kreatur“ (Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ 321), d. h. der Geschichtlichkeit unterworfen ist (Wagner-Egelhaaf 191). Der Souverän, nämlich der deutsche Kaiser Wilhelm, ist im Roman *Morenga* wiederholt durch die Uniform der Schutztruppler repräsentiert. Dass es sich dabei um eine allegorische Repräsentation handelt, wird deutlich anhand der Bedeutung, die die Protagonisten der Uniform beimessen. In der oben besprochenen Szene der Erschießung zweier Gefangener wird diese repräsentative Bedeutung der Uniform hervorgehoben und dem mangelnden Respekt gegenüber menschlichem Leben entgegengesetzt. Der Unteroffizier hat schon zur Erschießung des ersten Gefangenen angelegt, als Leutnant Schwanebach angesichts der deutschen Uniform, die der Gefangene trägt, befiehlt, das Gewehr wieder abzusetzen. Der Gefangene muss zuerst die Uniform ausziehen und wird danach nackt erschossen (M 53).

Die Szene ist von außergewöhnlicher melancholischer Dichte. Wenn wir Benjamin folgend die kaiserliche Uniform als Allegorie der „Gebrechlichkeit der Kreatur“ auffassen, für die der Souverän steht, können wir die subversive Kraft in dem Benehmen des ersten Gefangenen besser verstehen. Er legt eine den Weißen völlig unverständliche Gleichmut gegenüber dem ihm drohenden Tod an den Tag. Es ist ein Gleichmut gegen die Körperlichkeit. Auf seine menschliche Würde legt der Junge offenbar viel Wert, denn er erhebt sich sofort ohne Aufforderung, nachdem er beim Zurückweichen von einem Schlag, von seinen Fesseln behindert, zu Boden gegangen war. „Warum bleibt er nicht einfach liegen, dachte Gottschalk.“ (M 52) Der Junge kaut demonstrativ seinen Priem und grinst, offenbar aus Verachtung, auch nach dem Schlag, während seine zweite Gesichtshälfte infolge des Schlages anschwillt. (Die erste war bereits von einem früheren Schlag angeschwollen.) Der Text verweist ausführlich auf

diejenigen Aspekte in dem Verhalten des jungen Mannes, die seine Körperlichkeit ignorieren und damit den anwesenden Gottschalk verblüffen. Diese Szene wird bestimmt von dem Gegensatz zwischen der Verachtung des Mannes für die ihn Misshandelnden und den Tod einerseits, die sich in seinem Grinsen und fortwährenden Kauen manifestiert und dem Lachen der Schutztruppler andererseits, die die moralische Überlegenheit des Mannes in der Situation nicht wahrnehmen. Als einziger hadert Gottschalk mit seinem Nicht-Verstehen.

Gottschalk wird befohlen der Erschießung beizuwohnen, damit er den Tod des Delinquenten feststellen kann. Er wendet nicht ein, dass er als Tierarzt nicht zuständig ist, weil er die Antwort „Eben darum“ befürchtet (M 54). Die Leiche ist ein weiteres Emblem der Melancholie in dem Katalog Benjamins. Sie ist die „Allegorisierung der Physis“ (Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ 391). Die Figuren des deutschen barocken Trauerspiels, an denen Benjamin seine Beobachtungen macht, sterben nicht um ihrer Unsterblichkeit willen, sondern um ihrer Leichen willen. Benjamin formuliert: „Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet das Leben“ (Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ 392). In dem Fall des erschossenen Jungen ist das „breite Grinsen“ in seinem toten Gesicht, was von der Perspektive seines gewaltsamen Todes her produziert werden musste. Somit wird die Verachtung gegenüber seinem Mörder an den Tag gelegt. Die Szene operiert mit Umkehrungen der Perspektiven oben-unten, sowie Leben-Tod. Wenn sich Gottschalk über den Mann beugt, glaubt er einen Augenblick, er stelle sich nur tot: „In dem Gesicht des Toten war noch immer dieses breite Grinsen.“ (M 54) Die Szene endet mit dem Motiv melancholischer Starre: „Die Pupille zeigte keinen Reflex.“ (M 54) Dieser Todesstarre, von der allein Gottschalk betroffen wird, folgt kurz danach das Spiel mit dem anderen Gefangenen, bevor er erschossen wird. Wir werden auf die melancholischen Embleme Leiche und Hure zurückkommen.

Die zweite Figur nach Doktor Haring, an der den Holocaust vorwegnehmende Sprache und Einstellungen exemplarisch dargestellt werden, ist Professor Brunkhorst. Der Roman enthält einen „Bericht an die Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften über die Forschungsreise von Dr. Leonhardt Brunkhorst, a. o. Professor an der Universität Greifswald in den Jahren 1903 bis 1905“ (M 354), der auf einem Originaldokument der Zeit basiert, wie Uwe Timm in einem Interview betonte (Schulte 6). Der Bericht handelt von dem „Verhältnis der Hottentotten zu fremden Menschenrassen“, wie sein Untertitel lautet (M 354). Lützelers stellt berechtigterweise den pragmatisch-operationellen Standpunkt Brunkhorsts neben den von Kommerzienrat Gerson von Bleichröder, einem Bankier und Mitbegründer der „Deutschen Kolonialgesellschaft in Südwestafrika“ (M 279f.). Die Gemeinsamkeit beider Standpunkte besteht im melancholischen Motiv materiellen Reichtums (Klibansky u. a. 288), der aus dem Schutzgebiet geschöpft werden soll. Ähnlich wie die Kolonialgesellschaft betont Brunkhorst den ökonomischen Nutzen Afrikas, anders als die Begründer der Kolonialgesellschaft schließt sein Standpunkt die Eingeborenen mit ein. Brunkhorst betont, „welche ungeheure Ersparnis an Geld und Blut es bedeutet, sein Interesse mit dem der Eingeborenen richtig zu verknüpfen“ (M 357).

Zweifellos haben die beiden Herangehensweisen nicht die völkermörderische Brutalität eines Generals von Trotha, der die Nation vernichtet haben will. Es ist aber ein wichtiges Anliegen des Romans *Morenga*, die Inhumanität der von ökonomischen Interessen dominierten Standpunkte zu entblößen. Die Figur Brunkhorsts wird vom Text mit Verweis auf dessen Studien in den Aufstandsgebieten eingeführt. Nicht die Humanität ist dabei die treibende Kraft, sondern eine Zweckgerichtetheit. Er freut sich über die Schädel der gefallenen Nama, die von Geiern und Schakalen schnell skelettiert werden, „dann von Termiten saubergefressen und von der Sonne *wunderschön* ausgebleicht [Hervorhebung DS]“ (M 351). Zu dieser den Tod

funktionalisierenden Sprache gehört auch des Professors Bedauern, die Aufständischen ließen nur in äußerster Not einen Gefallenen liegen, weswegen es genug Schädel von an Hunger und Typhus verstorbenen, meistens Frauen und Kindern, aber sehr wenige von gefallen Männern gäbe (M 351). Umso bedauerlicher für ihn dann die „*unschöne[n]* Defekte [Hervorhebung DS]“ in den Schädeln durch Kugeln, die Löcher hinterlassen, wie Brunkhorst gegenüber Gottschalk äußert (M 352). Brunkhorsts Freude an defektfreien menschlichen Schädeln ist unheimlich. Sie verkennt menschliches Leben als höchsten Wert.

Und tatsächlich ist für Brunkhorst Humanismus eine Utopie (M 357).³⁸ Er steht im Roman *Morenga* repräsentativ für die Wissenschaft im Dienst der Ideologie des Tages, in diesem Fall, wie so oft, im Dienst einer von ökonomischen Interessen diktierten Politik. Das klassische Vanitas-Motiv menschlicher Schädel taucht im Roman zum zweiten Mal im Zusammenhang mit Brunkhorsts Forschungsarbeit auf. Zum ersten Mal behandelt der Roman das Motiv im Rahmen der Weihnachtsbescherung noch vor dem Verschwinden Wenstrups. Eines der von den Mannschaften gefertigten Geschenke an die Offiziere ist „ein Aschenbecher aus der Schädeldecke eines Hottentotten“ (M 72). Die Auflistung mehrerer von Hand gefertigter Gegenstände verstummt angesichts dieses Geschenks. Wie Ausgleich zu dem schaudervollen Disrespekt menschlicher Überreste gegenüber suchend, fährt die Beschreibung im neuen Paragrafen mit einem Geschenk der anderen Art fort. Wenstrup überreicht Gottschalk das Buch des Anarchisten Pjotr Kropotkin *Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung*, das seinen (Selbst-)Erkennungsprozess entschieden mitbeeinflussen wird. Es gibt nichts Beunruhigendes an Brunkhorsts Nutzen von Schädeln für wissenschaftliche Zwecke an sich, beunruhigend ist die Ausrichtung wissenschaftlicher Betätigung, wenn sie sich nicht mit Humanität in Einklang

³⁸ Rainer Kußner erkennt zwar, dass Brunkhorst kein „Humanitätsutopist“ sei, sieht aber dessen Perspektive nicht kritisch. (Kußner 76f.)

bringen lässt. In beiden genannten Szenen werden die Schädel zu ästhetischen Objekten mit Gebrauchswert umfunktioniert, was unheimlich wirkt. Brunkhorsts Sprache verrät die Auffassung von Wissenschaft als Selbstzweck, die später Monsterärzte des Nationalsozialismus durch ihre quasi-wissenschaftlichen Experimente mit Konzentrationslagerinsassen praktiziert haben. „Sehen Sie, sagte Brunkhorst einmal zu Gottschalk, einen Schädel in der Hand, gut erhalten, die Zähne vollständig in den Kiefern, lediglich in der Stirn war ein kleines rundes Loch, sehen Sie, solch unschöne Defekte müßten nicht sein, wenn man sich endlich zu einer vernünftigen Kolonialpolitik entschließen würde.“ (M 352) Brunkhorst versteht nicht, dass nicht die ‚defekten‘ Schädel, sondern das ausgelöschte menschliche Leben das ist, was seine Aufmerksamkeit als Wissenschaftler erfordert.

Die Figur Brunkhorsts stellt im Vergleich zu Doktor Haring wegen des höheren sozialen Status des Professors eine nächste Stufe in Bezug auf die Holocaust-Verweise des Romans dar. Als Wissenschaftler, der die königliche Akademie der Wissenschaften anspricht, ist Brunkhorst eine Stimme, die den Diskurs seiner Zeit entscheidend mitbestimmt. Diese Stimme hat für die Formierung dieses Diskurses unvergleichlich mehr Gewicht als die privaten Briefe und Postkarten, die Haring an Freunde und Verwandte schickt. Die wissenschaftlichen Institutionen wirken – wenn auch indirekt – auf die politischen Entscheidungen ihrer Zeit mit ein. Mit den Kenntnissen und ausgebildeten intellektuellen Fähigkeiten des Wissenschaftlers geht auch eine entsprechende Verantwortung einher. Doch für Brunkhorst „ist alles perfekt, sogar die Zukunft“ (M 352). Sein Wissen dient vor allem seiner Eitelkeit und sie ist es, die ihn mit Haring verbindet. Der Professor prahlt gerne mit seinen Englischkenntnissen und steht unter dem Eindruck, dass er mehr weiss als alle anderen. Diese illusionäre Selbstsicherheit zu entlarven ist ein wichtiges Anliegen des Romans *Morenga* und wird uns im zweiten Teil dieser

Untersuchung beschäftigen. Der Bericht des Professors nennt die Wichtigkeit, Kenntnisse über die Eingeborenen zu sammeln, doch zu dem alleinigen Zweck, die materiellen Interessen der Kolonialherren zu verwirklichen:

Entscheidend für eine gedeihliche wirtschaftliche Entwicklung ist zunächst einmal, daß man unvoreingenommen Kenntnisse über die Daseinsbedingungen und Anschauungen der Eingeborenen erwirbt. Das wäre die Voraussetzung für eine richtige Menschenführung, für eine Motivation der eingeborenen Arbeiter. Erschießen, Erhängen, aber auch der Schambock (Nilpferdpeitsche) bieten, einmal abgesehen von dem humanen Aspekt, keine optimale Lösung. Der Idealfall für die Kolonialwirtschaft wäre den eingeborenen Arbeiter so anzuleiten, daß er eben diese Anleitung stets für seinen eigenen Entschluß hält, daß also die wirtschaftlichen Erfordernisse deckungsgleich mit seinen Wünschen werden. (M 357f.)

Gegen die auf materielle Gewinnmaximierung orientierte Ideologie, der Brunkhorst als Wissenschaftler verfallen ist, stellt der Roman die Ideen freier Entfaltung der Menschen, eine Entwicklung, deren Sinn Humanität ist. Getragen von Pjotr Kropotkins Buch *Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung*, das der Unterveterinär Wenstrup seinem Vorgesetzten Gottschalk hinterlässt, dienen diese Ideen als die Kontrastfolie, gegen die die Unmenschlichkeit des deutschen Vorgehens in der Kolonie geschildert wird: „Das Ziel der Eingeborenenpolitik ist der gutgenährte Sklave. Erst die Eisen am Hals, später – und das ist die eleganteste Lösung – im Kopf. Endziel: der Sklave, der sein Sklavendasein bejaht.“ (M 160) Uwe Timm beschreibt die Aggression nach draußen als eine Selbstzerstörung. Es habe ihn bei der Arbeit an *Morenga* bewegt

[...] wie es zu dieser unglaublichen Brutalität und Verengung aus einem autoritären ordnungsfixierten Denken herausgekommen ist, mit dem die Deutschen als Kolonisatoren in Deutsch-Südwest-Afrika eine ganz andere völlig unverstandene Kultur kaputtgemacht haben. Zugleich haben sie sich ja auch selbst als zivilisierte Menschen kaputtgemacht. Was sich auch in deren Sprache zeigt. (Durzak, „Die Position des Autors.“ 327)

Es verlangt die volle Aufmerksamkeit des Lesers, um in der geschichtlich grundierten Auslegung von Professor Brunkhorst, die sich offenbar mit der Rassenideologie und dem Gewinnstreben auf der Höhe ihrer Zeit befindet, das Zerstörerische zu erkennen, das erst der postkoloniale Blick (Lützeler, *Der postkoloniale Blick*) Jahrzehnte später als solches thematisiert hat. Uwe Timms

Morenga ist der erste postkoloniale Roman in deutscher Sprache (Lützeler, "Mission Impossible" 141). Der Leser wird in Kropotkins anarchistische Ideen von einer freien Entfaltung des Menschen eingeführt, während er mit der Brutalität eines Völkermordes und dem ihn ermöglichenden Diskurs konfrontiert wird. Der Gegensatz von kapitalistischer Ausrichtung auf Konkurrenz, auf die auch Brunkhorst pocht (M 359f.) und dem von Kropotkin herausgestellten Prinzip „gegenseitiger Hilfe“ ist die zentrale Entgegensetzung des Romans. Mit ihr befasst sich der dritte Teil dieses Kapitels.

Die dritte Figur, die im Roman *Morenga* den Holocaust vorwegnehmende Ansichten und Einstellungen vertritt, ist Leutnant Elschner, Führer des Wagentransports von Keetmannshoop nach Ukamas. Diesem Transport hat sich Gottschalk anzuschließen und es kommt zu Gesprächen zwischen den beiden. Elschners Ziel ist es, einmal im Generalstab zu dienen; dem Roman zufolge hat er „tatsächlich das Zeug zu einem großen Strategen“ (M 372). An dieser Stelle der Charakterisierung Elschners taucht im Text eine Prolepse auf. Elschner hätte wahrscheinlich fünfunddreißig Jahre später, heißt es, „die Operationspläne für Walküre und Barbarossa mitentwickelt, wenn ihm nicht im Jahre 1906 eine Hottentottenkugel das rechte Knie zerschmettert hätte. So blieb er in Südwest mit einem steifen Bein, heiratete die Tochter eines Bäckers aus Swakopmund und farmte am Schwarzrand“ (M 372). Der Zufall hat also entschieden, dass Elschner sich nicht strategisch am Zweiten Weltkrieg beteiligte, sondern eine ganz banale Existenz führte. Die Strategie, mit der seiner Meinung nach der Krieg in Südwestafrika geführt werden soll, steht in monströsem Gegensatz zu seiner späteren „ganz

normale[n]“³⁹ Existenz. Seine Visionen enthalten konkrete Kriegsvorstellungen für die Zukunft Europas, die zur historischen Wirklichkeit geworden sind:

Zwei Möglichkeiten böten sich für eine radikale Pazifizierung des Landes an. Einmal nach dem Motto General Trothas: Ein guter Hottentott ist ein toter Hottentott. Das wäre die radikale Lösung. Oder aber man sperre alle Hottentotten in Lager, wobei es noch die Mischform gäbe: Gefangennahme und Dezimierung, die momentan praktiziert werde. Auf Dauer stelle sich dann aber ein neues Problem: die in den Lagern Eingesperrten können sich nicht einmal selbst ernähren, man müßte also einen besonders resistenten Rest durchfüttern. [...] Sehen Sie, sagte Elschner, der Generalstab sollte den aufständischen Hottentotten auf Knien danken. Hier könnte in einem kleinen, überschaubaren Maßstab erprobt werden, was später in einem weit gefährlicheren und größeren Fall anzuwenden wäre. Er denke an einen Guerillakrieg in einer bevölkerungsreichen Kolonie, Kamerun oder Ostafrika, oder aber, noch brisanter, an einen Kleinkrieg im europäischen Großkrieg, also in Frankreich oder Rußland. (M 373f.)

Elschner weiß auch ganz genau, wie seine Kriegstaktik auf der Ebene des einzelnen Menschen zu realisieren ist:

Hebt man eine Hottentottenwerft aus, so knallt man nicht wie bei einer Hasenjagd die Männer und Frauen nieder, um dann die Kinder aus sentimental Gefühlen in die Steppe zu jagen, sondern umgekehrt, man läßt vor den Augen der Eltern ein Kind erschießen, fragt, wo das Versteck der Rebellen ist, kommt keine Antwort, erschießt man zwei Kinder, dann vier, acht und so weiter, bis jemand das Versteck preisgibt. Man weiß doch, wie sehr die Hottentotten an ihren Kindern hängen. Man könnte Statistiken über Verhörmethode führen und so die erfolgreichste herausfinden. Wenn der Generalstab erst einmal das Modellhafte dieses Krieges erfaßt hätte, dann würde sich der hohe finanzielle Aufwand allemal auszahlen, auch die Opfer auf deutscher Seite. Denn allein durch simulierte Aufstände komme man nie zu derart verbindlichen Ergebnissen. (M 374)

Was den Einstellungen der drei Figuren Haring, Brunkhorst und Elschner gemein ist, kommt dem nahe, wofür Max Horkheimer den Begriff „instrumentelle Vernunft“ geprägt hat. Haring nutzt seine Kriegserlebnisse für kleinbürgerliche heldenhafte Selbstinszenierungen, Brunkhorst begreift die Wissenschaft als Zweck an sich und Elschner liebt Kriegsstrategien mit kontinentalem Ausmaß für ihre Effizienz. Menschliches Leben ist für alle drei keine Orientierungsgröße. Das Tückische an den Haltungen der ersten beiden ist nicht offensichtlich. Haring gegenüber verspürt Gottschalk eine nicht explizit benannte Antipathie (M 17), Brunkhorst widerspricht er in seinem Tagebuch, im Falle Elschners jedoch sorgt der Roman für unmissverständliche Deutlichkeit:

³⁹ Ich verwende den Ausdruck aus Christoph Brownings *Ganz normale Männer. Das Reserve-Bataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*. (Browning)

Es war die Sachlichkeit, diese scheinbare Abwesenheit jeglicher Emotionen in Elschners Überlegungen, die Gottschalk erschreckten, aber wie mit einem Zeitzünder erst am folgenden Tag [...]. Am Abend zuvor hatte Gottschalk interessiert zugehört, mit kühlem Kopf. Er hatte die Sprechweise Elschners beobachtet und verglichen: so denkt er darüber und so drückt er das aus, kleine knappe Gesten [...]. Elschners Argumente waren schlagend. (Elschner selbst durchaus freundlich, kameradschaftlich-herzlich zu den Reitern. Zeisse sagte, was er sonst nie sagte: Unser Leutnant.) Man mußte nur seine Prämisse akzeptieren, daß die Hottentotten die Todfeinde waren. Alles andere folgte daraus ganz konsequent. Logisch. (M 375)

Die Figur Elschners ist im Roman *Morenga* die höchste Stufe einer Darstellung von den Holocaust vorausnehmender Unmenschlichkeit. Als militärischer Anführer verkörpert er auch die handfeste Gefahr, für die seine Einstellungen stehen. Die banale Existenz, die Elschner führen wird, anstatt wie geträumt an den Generalstabskarten mit kleinen roten und blauen Fähnchen zu hantieren (M 372), stellt eine Verbindung her zu dem Titel Hannah Arendts erstmals 1963 auf Englisch erschienenen Buches *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Arendt hatte 1961 den Prozess gegen den SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann in Jerusalem verfolgt, der als administrativer Massenmörder die Deportation und Ermordung von Millionen Menschen verwaltet hat. Arendt war zu dem Schluss gekommen, dass Eichmann ein *normaler* Mensch sei, kein Dämon oder Ungeheuer. Er war nicht einmal sonderlich antisemitisch und fühlte sich nicht einmal schuldig, weil die Entscheidungen von den Mächtigen getroffen würden.

Die *Normalität* der Menschen, die die Massenmorde des Nationalsozialismus organisiert und ausgeführt haben, beschäftigt Timm wieder in seinem späteren autobiografischen Buch *Am Beispiel meines Bruders*, das wir bereits verschiedentlich erwähnt haben. In ihrem Essay zu diesem Werk „Thick descriptions. Zur literarischen Reflexion historiographischen Erinnerns ‚am Beispiel Uwe Timms‘“ betont Andrea Albrecht die Entwicklung, die Timms Generation in ihrem Bestreben, diese verhängnisvolle Normalität zu verstehen durchgemacht hat:

Während der Eindruck der „Banality of Evil“ in der Generation Hannah Arendts noch aus der sich nicht erfüllenden Erwartung resultierte, in den nationalsozialistischen Entscheidungsträgern Tätern zu begegnen, die den exzeptionellen Grausamkeiten ihrer Taten entsprechende Täterprofile aufweisen, konnte die nachfolgende Generation Heinar Kipphardts bereits konstatieren, dass das „Monster [...] der gewöhnliche funktionale Mensch“ und „die Eichmann-Haltung“ eine „gewöhnliche Haltung“, wenn nicht sogar die „bürgerliche Durchschnittshaltung“ ist. (A. Albrecht, "Thick Descriptions" 80)

Albrecht zitiert aus dem Schauspiel Heinar Kipphardts *Bruder Eichmann* (postum 1983).

Kipphardt war ein naher Freund von Uwe Timm und hat den Roman *Morenga* lektoriert

(Riordan, “Eine Deklaration Gegen Gewalt und Tod” 33). In einem Brief an Peter Hacks stellt

Kipphardt eine Verbindung her zwischen der verhängnisvollen Normalität der Gesellschaft, in

der er lebt, und dem Kapitalismus: „Es versteht sich, daß ich nicht Eichmann beschreibe, sondern

die bürgerliche Normalität in ihrer wirklichen Konsequenz, monströs ist das Normale in unserer

auf Lohnarbeit beruhenden Kultur.“ (Heinar Kipphardt an Peter Hacks, 3. Nov. 1967. Kipphardt

184) Die Antwort Hacks widerspricht im Sinne der ideologischen Linie des antifaschistischen

Selbstverständnisses der DDR: „es ist nicht das ‚Normale‘, es ist die äußerste Konsequenz des

Kapitalismus“ (Kipphardt 185).

Den Kommandeur der Südabteilung Oberst Berthold Deimling zeigt eine undatierte

Fotografie in der Uniform eines Generalmajors, wahrscheinlich unmittelbar nach der

Niederschlagung des Aufstandes:

Kragenspiegel und Ärmelaufschläge sind mit goldenem Eichenlaub bestickt, sehr dick aufgetragen, und sogar einige Eicheln kann man darin erkennen. Das Bild hat etwas merkwürdig Obszönes. Möglicherweise liegt es an dem Degen, den v. Deimling, auf einem Hocker sitzend, zwischen den Beinen hält. Vielleicht sind es aber auch diese zur Schau gestellten Orden, die Medaillen und Kreuze, die teilweise übereinander hängen, mit Adlern, Kronen und Schwertern darauf. (M 235)

Insbesondere Stilleben, die sich oft als Vanitas- oder Memento-mori-Darstellungen verstehen,

lassen sich nach Martina Wagner-Egelhaaf als „Figuration[en] der Melancholie“ betrachten

(Wagner-Egelhaaf 1). Stillebenartige Darstellungen von Gegenständen treten in *Morenga*

wiederholt auf, als Stellvertreter vom Leben der Aufständischen, von denen der Leser sonst

wenig mitbekommt. So finden sich zum Beispiel in den Satteltaschen des Pferdes, das sich Gottschalk nach der Schlacht bei Naris aussucht und das Morenga gehört hat, „zwei Platten Tabak, eine Stummelpfeife und ein Stück Seife.“ (M 267) Solche Spuren konkreten Lebens der Aufständischen kontrastieren mit den akribisch und opulent inszenierten Fotografien der Deutschen aus dem Schutzgebiet. Die Fotografie von dem sehr unsympatisch und ohne jeglichen Humor gezeichneten Deimling, der „konsequente[.] Anfechter des militärischen Primats gegenüber jeglicher Politik (M 234), ist wegen des goldenen Eichenlaubes ein prägnantes Bild in *Morenga*. Der Wille Deimlings, die Aufständischen zu „zerschmeißen“ (M 85), sein strategischer Militarismus vereinen ihn mit Elschner. Der Eichenlaubkranz aus der Fotografie wiederum vereint ihn mit Doktor Haring. Man kann in dem Motiv der Eiche aber auch im Namen Elschners Verweise auf den historischen Eichmann erkennen. Wir werden im dritten Teil dieses Kapitels zur Fotografie zurückkehren.

Der Tod im Roman *Morenga* ist des Weiteren Gegenstand administrativer Auseinandersetzung, Erwägung und Planung. Der Höhepunkt einer solchen Auseinandersetzung ist der oben angeführte Austausch für und wider die „Vernichtung der Nation“. Diese Debatte wird von einer Debatte über die Vollstreckung von Prügelstrafen vervollständigt – nach Einschätzung der Teilnehmer an der Diskussion „die einzige Strafe, die der Eingeborene als solche empfindet“ (M 151). Der Dissens liegt in den zu verwendenden Prügelinstrumenten: Schambock (Kiboko) oder Nilpferdpeitsche (Tauende) – das ist die Frage. Letztere hinterlässt Wunden, die den Gezüchtigten „wochenlang arbeitsunfähig“ macht, ersteres wiederum schont die Haut, führt allerdings zu plötzlichen Todesfällen, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Organverletzungen zurückgehen. Diese vollständig dokumentarisch wiedergegebene Diskussion hat Uwe Timm als Beispiel dafür hervorgehoben, wie die eigentlichen Verhältnisse in der

Kolonie die Einbildungskraft übertreffen: „Über die damalige Prügelstrafe kann man nichts mehr erfinden, was heranreicht an das, was man in Dokumenten findet.“ (Durzak, „Die Position des Autors“ 325)

Bislang haben wir den Tod auf der Seite der Eingeborenen betrachtet. Als nicht minder grauenhaft und absurd wird aber im Roman *Morenga* der gewaltsame Tod auf der Seite der Deutschen geschildert. Weil von den Ereignissen fast ausschließlich aus Sicht der Weißen erzählt wird, sind die Todesbilder auf ihrer Seite oft von einer größeren Unmittelbarkeit als der Tod von Einheimischen. Weil sich der Roman gegen Gewalt und Tod im Allgemeinen richtet, wird das Leid der Täter keineswegs ausgespart, sondern in seiner ganzen Brutalität präsentiert. Die Szenen von den verlorenen Gefechten der Deutschen enthalten erschütternde Schilderungen von unmenschlichem Leid: zum Delirium führender extremer Durst; im Feldlazarett amputierte Glieder; Menschen, die nach Schüssen im Unterleib ihr Gedärm hineinzupressen versuchen, bevor sie sterben; Schreie der Verwundeten, nachdem das Morphinum ausgeht (M 90ff., 263). Die Geier, sowie der Geruch von Verwesung begleiten unzählige Bilder im Text. Die Geier sind überall da, wo es ein Gefecht gegeben hat, meistens kreisend oder wartend, um nach dem Abzug der Menschen ihre Mahlzeit fortzusetzen. Eine der brutalsten Szenen im Roman ist die echter Selbstaufopferung:

Leutnant Semper d. R. befiehlt gerade: Mit Kartätschen laden, als ihn ein Schuß in den Unterleib trifft. Er fällt auf den Rücklauf des Geschützrohres. Der Unteroffizier will daraufhin nicht abziehen. Semper befiehlt: Feuer. Der Unteroffizier zieht ab. Das Rohr zerquetscht dem Leutnant das Becken. Wenig später stirbt er auf dem Verbandplatz. (M 93)

Die Absurdität, die in der massenhaften Aufopferung menschlichen Lebens – für eine grundverkehrte Sache – besteht, verbindet die Szene mit der Werbung des Bezirksamtmanns Schmidt für die Bestattung des eigenen Leibes im Falle eines „Heldentod[es]“. Als Mitglied der Internationalen Gesellschaft für Humifikation hält Schmidt an Weihnachten, „kurz bevor die

Erbsensuppe serviert wurde“ eine Rede vor den Soldaten, die sie gegen die Verbrennung und Bestreuung ihrer Leiche mit Kalk gewinnen soll.

Es müsse doch für jeden ein tröstlicher Gedanke sein, wenn er sein Leben für die gerechte Sache gäbe, daß aus der Verwesung seines Leibes neues Leben entstünde. Es sei bekannt, daß die Verwesungsstoffe wesentlich zur Humusbildung beitrügen. Das müsse besonders in einem Land wie Südwest berücksichtigt werden, dem es, sandig und karstig, an jeder möglichen Form effektiver Humusbildung fehle. Wer also sein Leben in die Schanze schlage für diesen deutschen Boden, der müsse auch mit seinem Leib noch für eine fruchtbare Zukunft beitragen. (M 73)

Die Landenteignung der Einheimischen wird uns als entscheidender Faktor in der Entwicklung der deutschen Kolonie in Südwestafrika im dritten Teil dieses Kapitels beschäftigen. Die Rede des Humifikationbefürworters wird an dieser Stelle als ein Höhepunkt einer als Aufklärung getarnten Kriegspropaganda angeführt, die die Leichen der Zuhörer betrifft. Der Krieg macht den gewaltsamen Tod zur Gewohnheit und Normalität, die vor der Mahlzeit nicht einmal den Appetit verderben kann. Darin wird der Krieg von Pseudo-Aufklärern unterstützt, die oft sogar unbewusst zu seiner Maschinerie gehören. Die Leser werden später wiederholt mit der Unmöglichkeit konfrontiert, die Gefallenen überhaupt zu bestatten, geschweige denn in einer von ihnen vorbestimmten Art. Die Szene richtet sich gegen Dummheit und Bewusstlosigkeit, die die Vernichtung von Leben akzeptabel machen und dem Krieg dienen. Der Humifikationsproponent darf nicht als „figure of fun“ verharmlost werden.⁴⁰

Die Romanhandlung in Südwestafrika endet mit dem Tod Morengas. Er wird in einer deutsch-britischen Aktion mit seinen Leuten in der Wüste Kalahari eingeholt und in einem Gefecht erschossen. Der Leser wird aber nicht weniger von dem Tod eines anderen Menschen eingenommen, auch weil der Text eine subtile Verbindung zwischen den beiden herstellt. Morenga ist ein Held, den der Leser fast nur indirekt kennt. Zudem ist er als Held

⁴⁰ Wie Colin Riordan dies tut. (Riordan, “‘Der Weg in die Zukunft’: Uwe Timm and the Problem of Political Ecology” 67)

tragischerweise dem Tode geweiht, der Leser ist darauf vorbereitet. Der junge Zeisse wird aber dem Leser zum nahen Bekannten. Er ist Handwerker, gelernter Hufschmied und hilft Gottschalk bei der Herstellung eines stählernen Zahnersatzes - für Kühe, die ihre Vorderzähne verloren haben und ohne Prothese sterben würden. Von Zeisse wird regelmäßig und ausführlich erzählt. Er wollte Kunstschmied werden, konnte aber keine Lehrstelle finden und wurde Hufschmied. Nach langer Arbeitssuche fand er Anstellung in der Werft Blohm und Voss als Nietenwärmer. Der Text schildert ausgiebig die physisch und psychisch unerträglich schwere Arbeit unter starkem Lärm und Erschütterungen in Armen und Oberkörper, „bis gegen Abend nichts mehr in ihm war als das Dröhnen in seinem Kopf“ (M 173f.). „Er fühle sich hier wohl, antwortete Zeisse einmal auf die Frage Gottschalks, warum er sich freiwillig gemeldet habe. Nicht diese Schinderei wie bei Blohm und Voss.“ (M 175) Der Krieg hat Zeisse konkrete Möglichkeiten für sein Leben geboten und der junge Arbeiter steht im Roman *Morenga* repräsentativ für seine Klasse. Bei der Anschaffung von Kamelen für die deutsche Truppe vermittelt der Text die Freude Zeisses an seiner Arbeit als Hufschmied: er ist enttäuscht, dass Kamele nicht beschlagen werden. Die Pläne und Hoffnungen Zeisses werden in einem Gespräch mit Gottschalk wiedergegeben: „Er habe ausgerechnet, daß er, wenn er Ende dieses Jahres Gefreiter würde, noch zwei Jahre im Lande bleiben müßte, um das nötige Geld zu sparen. Dann würde er seinen Meister machen und die Schmiede in Bardowick in Erbpacht übernehmen.“ (M 345) Zeisse ist nach Gottschalk die zweite Figur im Roman, die dem Leser nahe gebracht wird.

Der Hinweis auf seinen Tod kommt unerwartet gegen Ende des Romans, unmittelbar vor der Schilderung der zügigen Operationen zur erfolgreichen Eliminierung Morengas. Nach dem kurzen unspezifizierten Hinweis auf Zeisses Tod erfolgt nichts Gutes für die Aufständischen mehr. Zeisses Tod steht vor dem Beginn des Endes und erscheint somit als die endgültige

Absage an jegliche Hoffnung, mit der der Krieg in Verbindung gebracht werden kann – für die eine oder für die andere Seite. Der Krieg ist eine Tod und Zerstörung bringende Bestialität, so die Botschaft des Romans. Er vernichtet Menschenleben und Menschlichkeit. Er verwandelt Siedlungen in glühende Aschehaufen und Menschen in stinkende Leichen. Er reduziert Menschen zu Todeszahlen. Die Schilderung vernichteten jungen Lebens voller schöpferischer Zukunftspläne und die Reduktion dieses Lebens zu einem weiteren Todesfall ist, worin die „Deklaration gegen Gewalt und Tod der Literatur“ besteht, wie Uwe Timm sie beschrieben hat. Im Interview hat der Schriftsteller betont, dass

Literatur immer ein grundsätzliches Recht auf Unversehrtheit des Lebens einklagt. Das heißt, sie schreibt gegen den Tod und gegen Verletzungen an. Es hängt damit zusammen, daß Literatur aus dieser Einmaligkeit entsteht, die im menschlichen Leben liegt, und die durch den Tod erst gegeben wird. Wenn wir ewig leben, können wir alles wiederholen und könnten keine Fehler machen. Diese Einmaligkeit ist ganz wesentlich in der Zeitstruktur, die die Literatur aufnimmt. Insofern ist für mich gute Literatur etwas, das sich dagegen richtet, daß Menschen in irgendeiner Weise dehumanisiert oder gegängelt werden – etwas, das sich auch dagegen richtet, daß das Individuum so präpotent wird, daß es andere unterdrückt. Es ist immer dieses Moment von Freiheit drin, ein Anspruch auf Freiheit, und ein Anspruch, daß das Individuum nicht zerstört wird. Und wenn man das so versteht, dann ist Literatur eine Deklaration gegen Gewalt und Tod, eine Deklaration gegen Ideologien, die das Individuum einschränken. Insofern hat es auch noch eine politische Funktion. (Riordan, “Eine Deklaration gegen Gewalt und Tod” 36f.)

2.2. Träumer

2.2.1. Träumerei, Sinnlichkeit und Nicht-Wissen

Gottschalk wird von Anfang an als Träumer gezeichnet. Seine Träume haben eine dezidiert sinnliche Ausprägung und verweisen zudem auf die Zeit der Prägung der Persönlichkeit – die Kindheit. Die Szene seiner Einschiffung für die Fahrt nach Südwestafrika deutet mit der gegensätzlichen Verwendung der Motive Schwarz und Weiß auf die Erschütterungen des eigenen Weltbildes hin, die Gottschalk erleben wird. An die Stelle von weißer Unschuld und Naivität werden Einsicht und Melancholie treten, so wie schwarzer Rauch und Regen bei der Einschiffung die Vorfreude Gottschalks verdunkeln.

Aus dem Schornstein quollen schwarze Rauchwolken, die, bei der Windstille und da das Schiff keine Fahrt machte, vom Regen auf das Deck niedergedrückt wurden. Kleine fettige Rußkrümel setzten sich auf Gottschalks grauen Uniformmantel und hinterließen, als er versuchte sie abzustreifen, schwarze Striche. Und erst jetzt, die Trossen waren schon losgeworfen, die Kapelle spielte [...] – angesichts dieser schwarzen Rauchfahne, die sich langsam und rußend auf das Schiff hinwegwälzte, hatte Gottschalk plötzlich den Wunsch, wieder auszusteigen. Da wurde ein Krieg geführt, der ihn, genaugenommen, doch gar nichts anging. Wie war er nur auf den verrückten Gedanken gekommen, sich freiwillig zu melden? (M 10)

Der Regen verhindert den Plan von Gottschalks Eltern, mit weißen Decken winkend ihn zu grüßen, wenn das Schiff Glückstadt passiert; Gottschalk erkennt in der durchregneten Dunkelheit lediglich das Leuchtfeuer von Glückstadt. (M 11) Stattdessen wird die Abfahrtsszene von der schwarzen Farbe dominiert: „Unten, auf dem Kai, standen Hunderte von Menschen [...], von denen man hier oben auf dem Bootsdeck nur die schwarzen Schirme sehen konnte. (M 10) Wolf Lepenies führt in seinem Buch *Melancholie und Gesellschaft* Beobachtungen von Eckart Sydow an über das Verhältnis von Melancholie und „Sauberkeit“. (Lepenies 173) Sydow erklärt „totale Sauberkeit“ als einen altbewährten Gegenbegriff zu Melancholie und die schwarze Farbe als die „Stilisierung der Beschmutztheit“. Das haben die Ägypter gewusst, wenn sie sich das Gesicht mit Kot bestrichen, sich in der Asche wälzten, oder andere Völker, die ihr Gewand zerrissen. Priamus wälzte sich zum Zeichen der Trauer um Hektor auf einem Düngerhaufen. (Sydow 196f.) Gottschalk dagegen, der sich im Zustand des Nicht-Wissens befindet, versucht die Rußkrümmel von seinem Mantel abzustreifen – sie beschmutzen ihn trotzdem, in Schwarz. (M 10) Die weiße Farbe der Decken, mit denen der fröhliche Gruß geplant war, steht symbolisch für die Ahnungslosigkeit Gottschalks (und seiner Eltern) von den deutschen Greueln in Afrika. Sydow hat in dem Begriff „Hirnwäsche“ den betreffenden Zusammenhang zwischen Verhinderung des Wissens und Sauberkeit als Gegenpol zur Melancholie gesehen. (Sydow 196f.)

Die Vorfreude Gottschalks auf Afrika und auf den Sommer, während die Tage in Deutschland kälter und kürzer werden, ist eine Sehnsucht nach den sinnlichen Freuden der

warmen Jahreszeit. (M 10) Bald kommen weitere Merkmale von Gottschalks träumerischer Neigung hinzu, die auf exotischen Vorstellungen beruht. Die Ansicht der kargen Landschaft bei der Ankunft in Afrika enttäuscht ihn, obwohl er weiß, was ihn erwartet: „Keine Palmen, keine Bäume, überhaupt kein Grün.“ (M 17) Er muss an das Seebad Norderney denken, wo er einmal Urlaub gemacht hat. Die weiße Farbe der Unschuld wird in der Ankunftsszene in einer Umkehrfunktion als Widerpart zu Gottschalks Naivität eingesetzt. Selbst Weiß, die Farbe der Unschuld, kann Verletzung und Todesgefahr bezeichnen, wie es die Verbände der Verwundeten tun. Nur sie stören den Eindruck, der Ankunftsort sei wie Norderney. (M 9)

Gottschalks Träume nach weit entlegenen, die Sinne stimulierenden, exotischen Orten entstammen seiner Kindheit. Intensive exotische Gerüche haben ihn als Kind im Kolonialwarenladen seines Vaters verzaubert. Zweimal im Jahr war der Vater auf Geschäftsreise weg und dann durfte der Junge während seiner Abwesenheit in den dickbäuchigen Gläsern die duftenden Gewürze, Trockenfrüchte und Nüsse riechen. Auf diese fünf oder sechs Tage im Jahr freute sich der kleine Gottschalk. (M 19) Die Konzentration von Gottschalks Kindheitserinnerungen am Anfang des Romans deutet die unbewusste Motivation für seine freiwillige Meldung für den Krieg an. Die Wünsche und Sehnsüchte nach einem fernen, exotisch-sinnlichen Paradies, für das das Wort „Gewürzinseln“ steht, stammen aus seiner Kindheit: „Zimt, braune Borkenstücke aus Ceylon; Vanille, verschrumpelte braunschwarze Schoten aus Kamerun; der süße, schwere Duft der Gewürznelken, dickstengelige Blütenknospen, die von den Gewürzinseln in der Molukkensee kamen.“ (M 19)

Ein großer Traum von Gottschalk ist es, Farmland in Südwestafrika zu erwerben und dort mit seiner noch zu gründenden Familie Pferde und Rinder zu züchten. Der Höhepunkt seiner träumerischen Zukunftsvorstellungen ist die Musik, die die Familie abends spielen würde. In den

Skizzen seines künftigen Hauses zeichnet Gottschalk im Wohnzimmer ein Klavier. Er selbst spielt nur etwas Flöte (M 21) und träumt davon, die Nachtigall „in diesem gesanglosen Land heimisch zu machen“. (M 159) Flöte und Nachtigall wurden insbesondere in der Romantik, aber auch früher, zu häufig verwendeten stimmlichen Verlautbarungen der Melancholie. (Wagner-Egelhaaf 207) Seine künftige Frau stellt sich Gottschalk als Klavierspielerin vor (M 21): „An einem warmen Abend würde sich die Familie im Wohnzimmer zur Hausmusik versammeln, und man würde in der Ruhe des Landes die Sonata ‚La Buscha‘ von Johann Heinrich Schmelzer hören.“ (M 22; 158) Die Zahl der Kinder, die Gottschalk haben will, hängt von dem jeweiligen Musikstück ab, das gespielt werden soll – zwischen drei und sechs. (M 22) Gegen das Mechanische, das diesem Lebensplan eignet, wird die Auffassung Wenstrups gesetzt, der sich gegen einen Lebensplan und stattdessen für Spontaneität ausspricht. Wenstrup spricht einmal von der Gefahr der Erstarrung und frühzeitiger Vergreisung, die Lebenspläne mit sich bringen. Gottschalk kommt sich wie ertappt vor. (M 261)

Gottschalk wird schnell vom systemkritischen Wenstrup als potenzieller Seelenverwandter erkannt. Bereits in den ersten Tagen der Schifffahrt nach Afrika, in denen viele seekrank werden, fällt Gottschalk auf, dass Wenstrup „nur ihm“ von dem Mittel gegen Seekrankheit angeboten hat. (M 13) Der Unterveterinär spricht seinen Vorgesetzten auf eine Weise an, die Wenstrups kritische Ansichten über den Krieg offenlegt. Gottschalk versteht ihn anfangs nicht und findet seine Bemerkungen „nebulös“. (M 57) Er ist überrascht, als sich Wenstrup in Rehoboth um einen Bambusen bemüht, beteiligt sich dann aber kurz darauf an dem Sprachunterricht, den Wenstrup bei dem Jungen nimmt. Die beiden haben dabei unterschiedliche Herangehensweisen, die sie charakterisieren. Wenstrup ist pragmatisch bemüht, Nama so zu lernen, dass er allein im Land zurechtkommen kann. Gottschalk stattdessen hat ein sinnliches

Interesse an der Sprache. Er wird an fortgeschrittener Stelle im Roman selbst überlegen, ob er sich nicht von der Truppe entfernen soll, und da wird er sich bewusst, dass die Sprache so, wie er sie gelernt hat, ihm nicht zum Überleben verhelfen kann.

Gottschalk ist fasziniert von den Schnalzlauten in Nama, die nur mit gelöster Zunge ausgesprochen werden können. Wir haben im vorigen Kapitel von der Bedeutung der metonymischen Verbindung zwischen Zunge und Sprache gesprochen, die als eine Art Leitmotiv in Uwe Timms Werk zu verfolgen ist.⁴¹ Gottschalks Interesse an der Lockerung seiner Zunge erscheint als eine Projektion seines Bedürfnisses nach gelebter Sinnlichkeit, die sich auch sprachlich manifestiert. Die bei Uwe Timm sinnlich begründete Befreiung, die wir im Zusammenhang mit seinem Konzept einer sinnlichen Aufklärung hervorgehoben haben, hat bereits im Roman *Morenga* eine zu betonende sprachliche Dimension, die wir noch besprechen werden. Gottschalk ist in Timms Werk ein früher Exponent einer solchen als erstrebenswert dargestellten Befreiung:

Die Zunge muss sich regelrecht lösen, sagte Gottschalk einmal zu dem Divisionspfarrer Schmidt. Und in seinem Tagebuch findet sich der Satz: Nama, eine Sprache, die man nur mit gelöster Zunge sprechen kann.

Gottschalk ließ diese sonderbaren Laute genüßlich auf der Zunge zergehen. (M 58)

2.2.2. Fantasie versus Vernunft

Der Diskurs über die Melancholie hat sehr früh eine Verbindung zwischen Melancholie und Schwärmertum hergestellt. Nach Klibansky, Panofsky und Saxl geht die wesensmäßige Verwandtschaft zwischen Einbildungskraft und Melancholie auf Aristoteles' *Nikomachische Ethik* zurück. (Klibansky u. a. 475) In seiner Studie *Melancholie und Aufklärung* (1977) hat Hans-Jürgen Schings Verbindungslinien zwischen ausgeprägter Einbildungskraft und

⁴¹ Vgl. S. 48.

Melancholie in der Zeit der deutschen Aufklärung nachgezeichnet. Abschaffung der Melancholie ist nach Schings für die Aufklärer aller Schattierungen „ein Leitprinzip des Fortschritts“.

(Schings 73) Weil Schwärmertum ihnen als Melancholie auslösend galt, sahen die Aufklärer ein wichtiges Anliegen ihrer Arbeit darin, gegen die übermäßige Einbildungskraft zu wirken. Die Theorie der Melancholie hat demnach nach Schings eine Schlüsselfunktion für die Deskription und Kritik des Schwärmers. (Schings 148) Das Thema Schwärmerei könnte sogar „das aufklärerische Thema par excellence“ sein. (Schings 203) Das Bedrohliche der Fantasie besteht in ihrer Positionierung gegen die Vernunft, in der die Aufklärer eine Erlöserin der Menschheit aus ihrer, nach Kant, mehr oder weniger „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ sahen:

Der verdächtigen Phantasie wird regelrecht der Prozeß gemacht. Manchen gilt sie schlechthin als Hort der Rückständigkeit, als die „bisherige Mutter des Aberglaubens“, die zu entmachten die Erfahrungsseelenkunde angetreten sei. Man spricht von der „Tyrannei“ und vom „Despotismus“ der Phantasie, um den usurpatorischen Charakter der schwärmerischen Phantasie zu bezeichnen. Usurpation bedeutet in diesem Fall die Umkehrung der gewohnten Ordnung, die unteren und oberen Seelenvermögen ihren angemessenen Platz zuweist. Schwärmerei stellt den seelischen Mikrokosmos ebenso wie den Makrokosmos der Sozietät auf den Kopf.

Die Spannungen zwischen Aufklärung und Schwärmerei erscheinen dergestalt als psychologische Konkurrenz, als abstraktes Gegeneinander von Vernunft und Einbildungskraft. (Schings 206)

Diese Stelle bei Hans-Jürgen Schings hebt die subversiven Potenziale hervor, die der Einbildungskraft während der deutschen Aufklärung zugemessen worden sind. Nicht nur kann sie das Individuum aufrütteln, sie ist potenziell gefährlich für die gesellschaftliche Ordnung. Im Roman *Morenga* erscheint Gottschalks träumerische Disposition als wichtige Voraussetzung für seine im Laufe der Handlung sich entwickelnde Einsicht in das von den Deutschen begangene Unrecht. Dieselbe träumerische Veranlagung scheint der Grund dafür zu sein, dass sich Gottschalk dann nicht eindeutig für die eine oder die andere Seite entscheiden kann oder will und in eine Melancholie verfällt. Gottschalks Schwärmertum macht ihn zum Widersacher des deutschen Vorgehens in Südwestafrika, wenn auch nicht zu einem Deserteur. Gottschalk ist

Schwärmer, aber er ist auch gebildeter Repräsentant der Mittelklasse, der seinen Beruf als Veterinär ausgezeichnet beherrscht (M 12) und der auch im Umgang mit der fremden Kultur der Nama durchaus von Prinzipien der Vernunft geleitet wird. Die Neigung zur Träumerei erscheint nicht als eine die Vernunft zerstörende Kraft, sondern als Voraussetzung für eine Offenheit der fremden Kultur gegenüber. Sie regt eine Entwicklung an, die Gottschalk weg von Vorurteilen und näher an sich selbst führt. Martin Hielscher hat von einer Kreuzung der beiden Codes des Romans *Morenga* in der Figur Gottschalks gesprochen: der rationalistische der Kolonisation und der andere der Nama, der auch für eine andere Erzähltradition und eine sinnlich geprägte Weltauffassung steht. Aber Gottschalk ist nicht bloß die Kreuzung oder ein passives Objekt dieser Diskurse, sondern er will den eigenen Diskurs durch den anderen erweitern. Darin sieht Hielscher seinen erzielten Bildungsweg im Roman. (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 464f.)

Die Aneignung des „anderen“ Codes der Nama für einen neuen, auch sinnlich erfüllteren Zugang zur Welt und zu sich selbst hat im Roman *Morenga* eine existenzielle Dimension. Wenn die existenzielle Dimension in *Morenga* im Vergleich zum Roman *Rot* weniger exponiert ist, so ist sie doch unverkennbar. In einem Gespräch mit Gottschalk erzählt Wenstrup über seine Erfahrung eines existenziellen Erwachens. (M 63) Während er die Soldaten auf dem Exerzierplatz beim Üben beobachtete, fiel Wenstrup plötzlich das Stumpfsinnige in ihrer Tätigkeit auf. Was Wenstrup „Erwachen“ nennt, ist ein Sich-Bewusstwerden über die Einschränkungen, die deutsche Ordnung und Regeln auf seiner Persönlichkeit auferlegt haben. Wenstrup erkennt in sich eine Sehnsucht nach Befreiung von diesen aufgezwungenen Regeln der Zivilisation, nach Rückkehr zu einer unterdrückten und für ihn bislang verloren gewesenen Sinnlichkeit, die sein Leben von Grund auf anders und voller machen würde. Die Erstarrung in

der Szene wird mit dem melancholischen Motiv „Eis“ wiedergegeben (Klibansky u. a. 272, 279), das für diese empfundene Leblosigkeit steht. Gleichzeitig betont die Zusammensetzung „eisiges Licht“ den rationalen Charakter der existenziellen Erfahrung. Wenstrup hat den Sachverhalt mit seinem Verstand erkannt:

Es war, als sei alles in ein eisiges Licht getaucht, wie die unten die Beine hochrissen und die Arme zur Seite warfen. Wie erstarrt habe er am Fenster gestanden. Es war nicht dieser Widersinn, daß Reiter einen Schritt üben, den sie später nie gebrauchen würden, es war das Monotone, das Maschinenhafte der Bewegung. Es war ein Gefühl der Sinnlosigkeit, und diese Empfindsamkeit übertrug sich jäh auf die alltäglichen Dinge, das ewige sich An- und Ausziehen, den Stumpfsinn, Hemden und Röcke morgens und abends auf- und wieder zuzuknöpfen. Es war wie ein Erwachen aus einer Bewußtlosigkeit. Da war plötzlich die Frage, warum er sich täglich neu rasiere, eine Frage, die sich mit der Antwort, weil man keinen Bart haben will, eben nicht zufriedengibt. Damals sei ihm etwas Wesentliches aufgegangen. Und als Gottschalk nach einer kleinen Pause fragte, was, antwortete Wenstrup, sinnlos ist, wer nicht frei seine Sinnenhaftigkeit entfalten kann. Darum ist so viel Sinn auf Seiten der Aufständischen. (M 63)

In seinem Artikel „Scharfer Unsinn. Über das Anarchische bei Uwe Timm“ hebt Christof Hamann den Wunsch nach einer freien „Sinnenhaftigkeit“ als ein die Romane *Morenga* und *Rot* verbindendes Motiv hervor. (Hamann, „Scharfer Unsinn“ 122) Hamann verfolgt die Beziehungslinien zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Anarchie, denen Timms literarische Texte, Essays und seine Paderborner Poetikvorlesung nachspüren. In *Erzählen und kein Ende* spricht der Schriftsteller von der Wichtigkeit einer „Auseinandersetzung mit der sinnlichen Wahrnehmung“ (EkE 98) für das „Aufsprengen“ und „Aufsplittern“ von fest gewordenen Bildern und Kausalzusammenhängen (EkE 133), mit denen wir unseren Alltag organisieren, um einen neuen Sinn zu produzieren. (Hamann, „Scharfer Unsinn“ 122) Es ist bezeichnend, dass Gottschalks Erkenntnisprozess in *Morenga* mit dem sinnlichen Genuss eines Aussprechens mit „gelöster“ Zunge beginnt.

2.2.3. Überfluss

Gottschalks Begeisterung für das Lautliche der Nama-Sprache bringt Hamann in Verbindung mit Timms Konzept vom Überfluss. Die Formel von Literatur als „schöner

Überfluß“ hat der Schriftsteller in derselben Paderborner Poetikvorlesung geprägt. Literatur ist nicht notwendig und in eben dieser Überflüssigkeit sieht Timm ihre Qualität. (EkE 107) Er sieht Zusammenhänge zwischen dem Roman *Morenga* und dem ersten Roman *Heißer Sommer*, weil beide vom Schreibprinzip einer sinnlichen Aufklärung ausgehen. (EkE 107). Keith Bullivant sieht den „erzählerischen Durchbruch“ Uwe Timms erst mit *Der Mann auf dem Hochrad* (1984) gegeben. (Bullivant 235) Christof Hamann argumentiert im Gegensatz zu diesen beiden Ansichten, dass bereits in *Morenga* Timms „Schreibprogramm des kalkulierten Überflusses umrissen wird“. (Hamann, „Scharfer Unsinn“ 127) Auch Martin Hielscher sieht die Bücher *Morenga* (1978), *Kopffäger* (1991), *Römische Aufzeichnungen* (1981), *Der Schlangenbaum* (1986) oder *Die Entdeckung der Currywurst* (1993) als Teile eines poetischen Programms, das auf eine „Rekonstruktion der Sinne im Erzählen“ ausgerichtet ist. (Hielscher, „Sprechende Ochsen“ 470)

Auf der anarchischen Spur in Timms Werk erkennt Christof Hamann ein zentrales Anliegen seines Schreibens auf der Ebene der Zeichen darin, „herkömmlicherweise entgegengesetzte Seiten des Alltags in einem Syntagma in Kontakt zu bringen, ohne sie dabei zu hierarchisieren“. Ein Beispiel dafür ist die Zusammensetzung das ‚NächsteFernste‘ aus der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* (1993), die auch Gottschalks Gefühl gegenüber der Namafrau Katharina charakterisiert: „dieses Gefühl einer zärtlichen Nähe und zugleich einer unüberwindbaren Ferne“. (M 332) (Hamann, „Scharfer Unsinn“ 123) Im Oxymoron sieht Hamann „ein kleines, aber feines Stilmittel, auf das sich dieser Aspekt seines Schreibprogramms zusammenziehen lässt; das Oxymoron als ein pars pro toto für Timms sinnsprengendes und sinnschärfendes Erzählen“. (Hamann, „Scharfer Unsinn“ 124) Dem Oxymoron auf der Ebene der einzelnen Zeichen entspricht auf der Ebene der Komposition der „kalkulierte Überfluß“.

(Hamann, „Scharfer Unsinn“ 126) Der „kalkulierte Überfluß“ beginnt nach Timm dort, wo die pragmatische Funktion des Erzählens endet:

Wir müssen uns erzählend einander vergewissern, und wir müssen sprechen. Das ist [...] die Ordo der Sprache. Die Sprache läßt uns nicht nur sprechen, sie zwingt uns zu sprechen. Aber an den Rändern, also dort, wo wir nicht der Notdurft der Bezeichnung unterworfen sind, beginnt immer auch das Spiel mit der Sprache, beginnt das, was aus der Distanz zu ihr und zur Zeit entsteht: Literatur. (Eke 108)

Wenn Gottschalk also in *Morenga* „ein Erdferkel zusammen mit einem Geier Eselsmilch schlürfen“ lässt (M 60) oder wegen der Akkumulation von Schnalzlauten als Lieblingssatz „Die Mitternachtsmaus fliegt durch den Steppenwald der Teerosen“ hat, während sein Kollege Wenstrup überlebenswichtige Vokabeln lernt, so nährt Gottschalk nicht nur seine Fantasie. Er setzt auf eben diesen literarischen Überfluss, den Sprache ermöglicht. Dieser Überfluss sprengt die Grenzen der Optimierung und Effektivität. So erscheint Gottschalks Offenheit und Freude an sinnlichem Erfahren als die entscheidende Bedingung für seine nachfragende Haltung und damit einhergehende politische Entwicklung im Laufe des Romans. Die existenzielle Dimension dieser Entwicklung ist auch im Oxymoron gegeben: In seinem An-sich-näher-kommen erlebt sich Gottschalk zunehmend als sich selbst fremd. Den Zusammenhang hat Uwe Timm in einem prägnanten Satz festgehalten: „Das Nächste ist oft das Fernste, nämlich man selbst.“ (Timm, „Das Nahe, das Ferne“ 342) Den von den Aufklärern befürchteten Zusammenhang von entfalteter Einbildungskraft und Gefahr für die bestehende Ordnung benennt auch Wenstrup, der in Gottschalk den Träumer erkennt: „Preußens Armee hat keinen Platz für Juden und für Träumer“. (M 20) Träumerische Prädisposition und Militärdienst schließen einander in dem von Wenstrup vorgebrachten Zitat des preußischen Generalfeldmarschalls von Moltke aus – sie bilden ein unechtes Oxymoron.

Dem Oxymoron auf der Ebene der einzelnen Zeichen entspricht nach Hamann in Uwe Timms Werk auf der Ebene der Komposition der „kalkulierte Überfluss“. (Hamann, „Scharfer

Unsinn“ 126) Ich wiederhole aus *Erzählen und kein Ende*: „Aber an den Rändern, also dort, wo wir nicht der Notdurft der Bezeichnung unterworfen sind, beginnt immer auch das Spiel mit der Sprache [...]“. Dieses lustvolle Erzählen, das an den Rändern beginnt, in so etwas wie einer Übergangszone, veranlasst Christof Hamann, Überfluss in Uwe Timms Werk buchstäblich zu verstehen – als Überfließen von Inhalten und Überschreiten von Grenzen. Als eigenartigen Überfluss versteht Hamann im Roman *Morenga* die drei langen, ironisch als „Landeskunde“ überschriebenen Kapitel, in denen die Vorgeschichte von Südwestafrika seit der Ankunft der ersten deutschen Missionare, aber vor dem Aufstand gegen die Weißen, beschrieben wird. Die drei „Landeskunde“-Kapitel spielen tatsächlich eine zentrale Rolle in der – nach Hamann – überfließenden Poetik des Romans (Hamann, „Scharfer Unsinn“ 127f.) und wir werden uns im dritten Teil dieses Kapitels eingehend damit beschäftigen. Den wichtigsten Anlass für ein buchstäbliches Verständnis von Überfluß als poetischem Prinzip in Timms Werk sehe ich in den vielen Szenen und Motiven, die immer wieder aufgegriffen und neu erzählt werden. Martin Hielscher nennt sie „Schnittstellen zwischen den so unterschiedlichen Büchern, Motiven, Geschichten, Figuren, die immer wieder auftauchen, sich fortentwickeln, verwandeln.“ (Hielscher, „Die Dinge und die Wunder. Nachwort“ 468) So auch das „Vergnügen mit der Zunge“, dem Gottschalk wie andere Protagonisten Uwe Timms nachhängt. (Harig) „Überfluß“ ist möglicherweise ein besserer Begriff für die Beschreibung dieses Phänomens als der von Julia Schöll verwendete Begriff „Intertextualität“ (Schöll), weil er bildhaft konkreter ist. Nun interessiert uns noch der Zusammenhang zwischen Gottschalks träumerischer Prädisposition, seinem Geschmack für frei entfaltete Sinnlichkeit und seiner Entwicklung hin zum Gegner des deutschen Vorgehens in Südwestafrika, eine Entwicklung, die ihn allmählich in Melancholie stürzt.

„Jenseits der Brandung“ ist das Kapitel betitelt, das von Gottschalks Einschiffung und seiner Ankunft in Afrika erzählt. Dieser Titel betont das Grenzüberschreitende im Akt seiner physischen Ankunft in Südwestafrika – sie wird für Gottschalk praktisch alles verändern. Die Anlandung selbst ist in einem prägnanten Bild festgehalten. Gottschalk wird ans Land von einem Schwarzen getragen. Er kann dessen Schweiß riechen und ekelt sich, wird dann „mit einer sanften Drehung“ in den Sand gestellt. (M 9) Wenn Michaela Holdenried die Szene in die Reihe der von ihr für *Morenga* hervorgehobenen „Übergänge: Kontaktzonen und Grenzüberschreitungen“ einordnet (Holdenried 144), pflichtet sie Christof Hamann bei in seiner Idee eines Überfließens als wichtiges poetisches Prinzip bereits in *Morenga*. Herbert Uerlings geht noch einen Schritt weiter und betrachtet Gottschalk, Wenstrup, die Händler und Missionare im Roman, die in engen Kontakt mit den Einheimischen treten, als Grenzgänger, anhand deren Leben in Afrika subversiv von der Peripherie erzählt wird. (Uerlings 133, 135)

2.2.4. Fremdes – Eigenes

Die zweite Ekel-Erfahrung macht Gottschalk später im Roman bei einem Liebestreffen mit dem Nama-Mädchen Katharina. Wenn Gottschalk seinen Arm um die Schulter Katharinas legt, fällt ihm der zotige Ausdruck ein, mit dem der Stabsveterinär Moll von den Nama-Frauen geschwärmt hat. Gottschalk ekelt sich vor sich selbst. (M 253f.) Bezeichnenderweise handelt auch diese Szene von einem körperlichen Geruch und unterstreicht somit die Erweiterung von Gottschalks *Sinnenhaftigkeit*, die er bereits durchgemacht hat. Denn statt ihn zu ekeln, erinnert Gottschalk der Geruch Katharinas an seine Kindheit. Als er abends vom Spielen nach Hause kam, roch er nach „Erde, Sonne und Wind. Nach Schmutz, wie seine Mutter sagte, die aber keinen Geruchssinn hatte. Schmutz, das war, wie Gottschalk jetzt fand, lediglich ein Vorurteil der Zukurzgekommenen.“ (M 254) Zwischen den beiden konträren sinnlichen Erfahrungen eines

körperlichen Kontakts mit einheimischen Menschen liegen Gottschalks Erlebnisse in der Fremde, die seinen Bezug zu der eigenen Wahrnehmung verändert haben. Er macht nun sinnliche Erfahrungen von einer Unmittelbarkeit, die sonst nur dem Kind zugänglich war – ohne Vorurteile. Durch die Begegnung mit dem Fremden ist Gottschalk seinen Sinnen näher und somit an sich reicher geworden.

Die Szene führt zentrale Motivstränge des Romans zusammen. Das „Fremde“, wofür hier das schwarze Mädchen steht, erinnert Gottschalk auf diesem Stand seiner Entwicklung an seine eigene Kindheit – es erweist sich als verdrängtes oder vergessenes Eigenes. Dieses als fremd verhüllte Eigene ist vordergründig sinnlicher Natur. Dessen Erfahren geht mit einer „merkwürdige(n)“ Unruhe einher – Gottschalk fühlt sich auf dem Hügel mit Katharina in Gefahr: „Er mußte dann immer an Skorpione denken, die in dieser Gegend häufig unter Steinen saßen, und sah sie, vom Gerackel aufgescheucht, hervorkriechen, den fürchterlichen Stachel zum Stoß nach vorn gekrümmt.“ (M 254) Unmittelbar nach dieser Beschreibung wird der einzige Tagebucheintrag Gottschalks angeführt, der von Katharina handelt. Er endet mit einem Satz, der den Zusammenhang fremd-eigen betont: „Was sie mir manchmal fremd erscheinen läßt, ist lediglich, daß sie meine Pfeife rauchen will.“ (M 254) Rauchen wird im Roman *Morenga* als eine Fähigkeit hervorgehoben, an der sich Zivilisation erkennen lässt, entgegen der stereotypen Überzeugung aus der Zeit der Romanhandlung, Zivilisation lasse sich an dem Gebrauch von Seife erkennen. (M 290) Rauchen und der Rauch gehören zu den am häufigsten wiederkehrenden Metaphern in Uwe Timms Werk. Sie stehen für die ver- und umformende Macht der Einbildungskraft. (Lorenz 62) Die Begegnung mit dem Fremden, verkörpert durch Katharina, hat eine ästhetisch-schöpferische, die Fantasie anregende Dimension.

Die Interpreten von *Morenga* haben Gottschalks Lernerfahrungen in der Fremde und der Frage nach deren Erfolg oder Misserfolg viel Aufmerksamkeit geschenkt. Für Rainer Kußler durchläuft Gottschalk einen Lernprozess, der aus der Begegnung mit der fremden Kultur resultiert. (Kußler 66) Günther Pakendorf sieht den Roman als Variation des klassischen deutschen Bildungsromans. (Pakendorf, „The Subversive Nature of the Gospel“ 131)⁴² Hugh Ridley erkennt im Roman die Struktur eines umgekehrten Bildungsromans (Ridley, „Die Geschichte gegen den Strich lesend: Uwe Timms *Morenga*“ 364) und hebt den für den melancholischen Kontext wichtigen Reisezusammenhang hervor. Reisen ist ein altbewährtes Palliativ gegen Melancholie (Wagner-Egelhaaf 531), das in *Morenga* umgekehrt wird. Der Held Gottschalk reist nach Afrika nicht in dem Versuch, seiner Melancholie zu entkommen – am Anfang des Romans ist er zwar Träumer, aber kein Melancholiker. Die Reise erweist sich vielmehr als eine Entwicklung hin zur Melancholie, sie hat „den Stellenwert einer Initiation“ (Hielscher, „Die Blautanne und der Schlangenbaum“ 240). Sie ist eine Reise hin zu einem differenzierteren, komplexeren und weniger voreingenommenen Umgang mit sich selbst und dem Anderen.

Peter Horn, der wie Pakendorf zu den frühen Rezensenten von *Morenga* gehört, bespricht Gottschalks „Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen“. Auch nach seiner Einsicht in das von den Deutschen begangene mörderische Unrecht gegen die Einheimischen zögert Gottschalk lange, bevor er sein Entlassungsgesuch einreicht. Er überlegt ernsthaft, ob er nicht überlaufen soll. Als der Transport, an dem er sich gegen Ende des Romans beteiligt, von *Morenga* und seinen Leuten überfallen wird, bleibt Gottschalk sitzen, anstatt zu fliehen, und wird gefangen. Er läuft aber nicht zu den Aufständischen über. Später erklärt er im Gespräch mit Pater

⁴² Diese Auffassung findet sich noch bei (Hermann 59), (Uerlings 137) und (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 463).

Meisel, dass der Aufenthalt bei den Aufständischen ihm die unüberbrückbare Ferne zu ihnen verdeutlich habe:

Er sei damals sitzen geblieben aus Neugierde, aber auch, weil er schon früher diese fixe Idee gehabt habe, abzuhausen, ja sogar überzulaufen. Er habe von seiner Absicht aber, als er dann die Aufständischen sah, niemand etwas gesagt und seinen Entschluß immer wieder verschoben. Er war unsicher geworden. Da war, wenn man diese Menschen beobachtete, mit ihnen sprach, sie doch eine Ferne, die ihm nicht überbrückbar schien. (M 419)

Bei der Feier der Aufständischen am Abend ist Gottschalk beeindruckt, dass nach einem anstrengenden Gefechtstag alle tanzen, selbst der verwundete Morenga. Er lässt sich zum Tanz hinreißen und versucht, die Bewegungen Morengas nachzuahmen: „Aber es wollte ihm nicht gelingen. Er verkrampfte sich regelrecht. Es war sogar entsetzlich lächerlich.“ (M 419) An diesem Abend wird Gottschalk die Radikalität der Veränderung bewusst, die notwendig wäre, um zu den Aufständischen überzuwechseln: „Diese Menschen waren ihm nah und doch zugleich so unendlich fern. Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen. Radikal umdenken. Mit den Sinnen denken.“ (M 420)

Dieser wichtige Entschluss, nicht überzulaufen, veranlasst Peter Horn, Gottschalks Erfahrung in Südwestafrika als „die Erfahrung der kulturellen Fremde“ zu definieren. (Horn, „Über die Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen“ 112) In einem früheren Artikel liest Horn den Roman als Bestätigung der grundsätzlichen Unüberbrückbarkeit von fremden Kulturen:

The moment Wenstrup „deserts“ from his own culture, he has to become invisible, because the new signs in which he would be able to tell his story, are incomprehensible and foreign to the German reader who does not know any Nama. [...] Only through Gottschalk's perspective who despite all his advances to Nama culture has remained a German can the Other („das Fremde“) be transmitted – as the Other („Fremdes“), which is ultimately comprehensible only in its own system of signs, its own language, its own culture. (Horn, „Fremdsprache und Fremderlebnis. Dr. Johannes Gottschalks Lernprozeß in Uwe Timms ‚Morenga‘“ 86)

Günther Pakendorf widerspricht mit der These Tzvetan Todorovs von der „gemeinsamen Menschlichkeit“, die alle teilen und die somit eine Verständnisgrundlage darstellt. (Todorov 175) Pakendorf zufolge ist es nicht die Absicht des Romans, die fremde Kultur der Nama zu präsentieren. Seine Eurozentrizität ist bewusst gewählt. Deswegen bleibt die Stimme der Einheimischen in dem Roman größtenteils abwesend, während die Verwendung von innerem Monolog und erlebter statt direkter Rede für die Dialoge dem Erzählstil des Romans die Qualität einer Chronik verleihen. Diese Chronik-Qualität weist Pakendorf als Funktion des europäischen „Master-Diskurses“ aus, der von einem europäischen Standpunkt aus an den europäischen Leser spricht. (Pakendorf, „The Subversive Nature of the Gospel“ 133f.) Horn muss seine These revidieren und deutet Gottschalks Schwierigkeit, eine Entscheidung zu treffen, als Aufforderung an den Leser, seinen Standpunkt zu überdenken und ein neues Handeln in der Welt des Neukolonialismus zu beginnen. Literatur in der dialogischen Qualität des Romans *Morenga*, so Horn, wird zum „Modell eines Lebens, in dem Zielsetzung nicht durch ‚Gewalt‘ oder ‚Zwang‘, auch nicht durch den Zwang eines Diskurses, sondern durch ein ständiges Abstimmen des subjektiven Willens mit dem Willen anderer Menschen geschieht.“ (Horn, „Über die Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen“ 117)

Ted Norris hat die Auseinandersetzung mit der Fremde in *Morenga* vom Standpunkt der Ethnologie aus besprochen. Der Roman nimmt Fragestellungen der postmodernen Ethnologie der 1970er-Jahre vorweg, so Norris. Aus der dialogischen Interaktion zwischen dem Forscher und seinen Informanten versuchte beispielsweise Paul Rubinow Aufschlüsse über die epistemologische Basis von ethnologischer Feldforschung zu gewinnen. Richard Price seinerseits bemühte sich in seiner Geschichte über die Gemeinschaft der entflohenen Sklaven Surimans um eine polyphone Erzählstruktur, nicht nur um verstreute Informationen unter vielen alten

Männern, sondern auch, um die Abwesenheit von einer zentralen, von allen akzeptierten Narrativität zu unterstreichen. (Norris 280) Die ethnologische Perspektive, deren Bedeutung wir für Timms Werk hervorgehoben haben⁴³, ist für den Roman *Morenga* von tragender Bedeutung. Der Roman erzählt von der Begegnung zweier Kulturen und problematisiert das Verhältnis Eigenes-Fremdes, sowie die literarische Repräsentation dieses Verhältnisses. Anhand von Gottschalks Erfahrungen werden die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden infrage gestellt, ja, fließender gemacht. Diese grenzüberschreitende Bewegung des Romans hat eine selbstreflexiv-poetologische Qualität, die wir im nächsten Teil dieses Kapitels besprechen werden. Christof Hamann und Alexander Honold haben die Begegnung mit dem Fremden auf das Entstehen von Literatur bezogen. In der Einleitung zu ihrem Band *Ins Fremde schreiben: Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen* behaupten Hamann und Honold, dass die Literatur „eng verschwistert mit dem ethnographischen Blick und der ethnologischen Neugier“ sei, da die soziale Bedeutung des Mediums Literatur sich „zu einem Gutteil aus dem Interesse am Fremden“ speise. (Hamann und Honold 10) Katharinas Wunsch danach, die Pfeife Gottschalks zu rauchen, kann als poetologischer selbstreflexiver Hinweis des Textes gelesen werden – die Begegnung mit der Fremde regt die Fantasie an. Das kann unter anderem bedrohlich sein.

2.2.5. Vermittlung

Uwe Timm schreibt den Roman *Morenga* in einer Zeit, in der literarische Repräsentation als solche infrage gestellt wird. Wir haben im vorigen Kapitel über die Realismus-Debatte in Deutschland referiert.⁴⁴ Als eine Zuspitzung dieser Debatte kann die Diskussion in den 1960ern über den sogenannten Tod der Literatur gesehen werden. Das

⁴³ Vgl. S. 14f.

⁴⁴ Vgl. S. 72ff.

Problem literarischer Repräsentation verkompliziert sich in *Morenga* weiter, da es um Repräsentation von einer nicht verstandenen fremden Kultur geht. Uwe Timm war sich bei der Arbeit am Roman der Herausforderungen durchaus bewusst. In dem bereits zitierten Gespräch mit Manfred Durzak hat er jedoch dem Verdikt, es sei eine Anmaßung, die fremde Kultur überhaupt literarisch darzustellen, ausdrücklich widersprochen. (Durzak, „Die Position des Autors“ 326) Der vermeintlichen Erzählmöglichkeit setzt er psychologische Begriffe entgegen, die Michaela Holdenried auf Freuds Metapher vom ‚inneren Afrika‘ bezieht. (Holdenried 139) Bei der Arbeit am Roman ging es Timm nach eigener Aussage um „eine Exploration in mein Bewußtsein, in mein Inneres, in etwas, was ich als Kind internalisiert habe, was mir beigebracht, eingebläut worden war“. (Durzak, „Die Position des Autors“ 325) Gleichzeitig hält es Timm für zu heikel, die Perspektive der Opfer und dazu noch Afrikaner einzunehmen. (Riordan 34) Die Figur Gottschalks mit dem Akzent auf seinen Wünschen, Träumen, auf seiner Sinnlichkeit ist notwendig als Vermittlungsglied zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Die Begegnung mit dem Fremden lässt sich überzeugend durch das Prisma intensivierter Begegnung mit dem Eigenen darstellen.

Peter Horn beschreibt die Schwierigkeit der Repräsentation des Fremden, der sich Uwe Timm gestellt hat, folgendermaßen:

Ein einfaches Hinausspringen aus der eigenen Kultur in eine fremde ist nicht möglich. Also kann Uwe Timm weder Wenstrup in den Mittelpunkt stellen noch *Morenga*, den Titelhelden. Wenstrup muss in dem Augenblick, wo er aus seiner Kultur *desertiert*, unsichtbar werden [...]. Ebenso wäre ein einfaches Sich-Einfühlen in *Morenga* schon die Subsumption einer fremden Kultur unter die Zeichen der eigenen. Nur durch die Perspektive Gottschalks, der eben trotz aller Annäherung an die Nama Deutscher bleibt, ist das Fremde zu vermitteln. (Horn, „Haschisch und Klicks. Afrika als utopischer Ort der 68er Generation und Uwe Timms *Morenga*“ 82f.)

Auch Joseph Gomsu betont die vorrangige Rolle der Figur Gottschalks, obwohl der Titelheld *Morenga* ist. (Gomsu 84) Der Hauptprotagonist Gottschalk ist als Vermittlungsfigur konzipiert –

zwischen der deutschen und der afrikanischen Kultur einerseits und zwischen Wenstrup und den progressiven Ideen Kropotkins und dem Leser andererseits. Als „(D)oppelte Brückenfunktion“ bezeichnet Dirk Göttsche Gottschalks Rolle im Roman *Morenga*. (Göttsche, „Der neue historische Afrika-Roman: Kolonialismus aus Postkolonialer Sicht“ 271). Markus Lorenz hat die übergreifende Bedeutung der Vermittler-Figuren in Timms Werk hervorgehoben. Aschenberger, den wir aus dem Roman *Rot* kennen, wird in *Halbschatten* in die Figur des Grauen reinkarniert und vermittelt zwischen polaren Faktoren, die den Erzählvorgang konstituieren: „Schwarz und Weiß, Sinnlichkeit und Intellekt, Leben und Tod, Ober- und Unterwelt, Osten und Westen, Vergangenheit und Gegenwart, sowie der Polarität der Geschlechter“. (Lorenz 139) Die Hauptfigur des Romans *Johannisnacht* (1996) Dr. Block deutet Lorenz ebenso als Vermittler: „Seine Tätigkeit ist ein ‚Zwischen‘, eine Mittler- und Brückenfunktion: zwischen inspiriertem Sänger und deskriptivem Empiriker, Musengenie und philosophischem Kritiker, naivem Sprachrohr für Mythen und Märchen und artistisch-konstruktivem Weiterentwickler von Wandersagen“. (Lorenz 254) Auch Lena Brücker aus der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* (1993) ist eine Vermittlerin. Sie zeigt sich als „mythologische Gestalt der Poesie und Fiktion, als Hermes-Figur naschhafter Dieberei und brückenschlagender Verbindungen, wofür schon ihr Nachname Brücker steht“. (Lorenz 130)

Günther Pakendorf erkennt das „Weiterdenken und Weiterschreiben als einen grundlegenden Vorgang“ für den Roman *Morenga*. (Pakendorf, „*Morenga* oder Geschichte als Fiktion“ 152) Tatsächlich ist Vermittlung darin von tragender Bedeutung, auch jenseits der Rolle Gottschalks. Der Unterveterinär Wenstrup führt Gottschalk in die Ideen Kropotkins ein und leitet somit seinen (Selbst)Erkennungsprozess mit ein. Der gewichtigste Vermittler im Roman ist Gottschalk, und das ist mit der Grund, warum Wenstrup früh verschwinden muss. Dabei kommt

Gottschalks Einbildungskraft eine entscheidende Bedeutung zu. Wenstrup wendet sich an ihn schon früh im Roman mit Bemerkungen, die Gottschalk anfangs nicht versteht. Genauer, er versteht sie buchstäblich – wie ein Kind. Das buchstäbliche, kindliche Verstehen wird im Roman mit der Frage nach der eigenen Position in Verbindung gebracht. Die kleine Episode ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Vermittlung, die Timms Poetik vom physisch Konkreten zum Abstrakten oder Übertragenen anstrebt. Unmittelbar nach der oben besprochenen Schlüsselszene (Hielscher, *Uwe Timm* 85) der Erschießung des ersten von zwei Gefangenen steht eine Tagebucheintragung Gottschalks. Er träumt klischeehaft von der Verwandlung des Landes in den „Garten Eden“. (M 54) In den Traum schleicht eine Bemerkung Wenstrups während der Erschießung: „W. sagt, wir stehen auf der falschen Seite. Nachtrag: Wir standen hinter dem Unteroffizier.“ (M 54) „Wo steist du? [sic]“ – der von einem sozialdemokratischen Kollegen Zeisses ausgesprochene Satz (M 175) beinhaltet eins der Leitmotive des Romans, das diesen in verschiedenen Varianten durchzieht. (Holdenried 138) Auch nach seiner Einsicht in die Brutalität des deutschen Vorgehens gegen die Einheimischen hadert Gottschalk damit, sich festzulegen. Doktor Harings Variante von der Aufforderung nach einer festen Position lautet:

Was wollen Sie eigentlich, Sie stehen auf der einen Seite und die Hottentotten auf der anderen, und dazwischen ist keine Handbreit Platz. [...]

Eben das wollte Gottschalk nicht einsehen: Dieses Entweder-Oder, das hätte auch Wenstrup sagen können [...]. (M 333)

Gottschalks „Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen“ (Peter Horn) ist mitunter eine intuitive Weigerung vor einer festen Position. Das Dilemma Gottschalks erinnert an die Neutralitätsposition Albert Camus’ in der publizistisch ausgetragenen Kontroverse zwischen ihm und Jean-Paul Sartre in Bezug auf den Algerienkrieg um die Unabhängigkeit Algeriens von Frankreich 1954 bis 1962. Camus hatte sich geweigert, die Aufopferung von menschlichem Leben für eine moralische Sache zu akzeptieren. Seine neutrale Position brachte ihm die

sarkastische Anschuldigung der „sauberen Hände“ seitens Sartres ein. Sartre kritisierte das Sich-Heraushalten in Zeiten, die politisches Engagement erfordern und erntete in der Kontroverse die Zustimmung des zeitgenössischen Publikums. Seine eindeutige Position gegen die Kolonisatoren und für die für ihre Freiheit kämpfenden Algerier überzeugte die progressive Öffentlichkeit sowohl in Frankreich als auch in Algerien. Im Nachhinein erscheint allerdings die vorsichtige Position Camus' als die weitsichtigere. Es ist weniger die Frage nach seinem Standpunkt, als diejenige danach, was er tun soll, die Gottschalk beschäftigt: „Zu dieser Zeit begann Gottschalk über eine Frage zu grübeln, von der er aber zugleich wußte, daß er sie allein durch Nachdenken nicht lösen konnte, sondern nur dadurch, daß er etwas tat, aber eben das war das quälende dieser Frage: was er tun sollte.“ (M 255)

2.2.6. Verstehen

Gottschalks intuitives Interesse an Vermittlung statt an festen Standpunkten lässt erneut die „Überfluss-Spur“ (Hamann 127) in *Morenga* erkennen. Seine sinnliche Begegnung mit der Sprache der fremden Kultur verläuft parallel zu seinem näheren Kennenlernen von Wenstrup, der Gottschalks Neugier und Interesse weckt. Wenn Wenstrup auf dem gemeinsamen Ritt von Windhuk nach Keetmannshoop plötzlich zu jodeln beginnt, denkt Gottschalk wie alle anderen, dass er wohl verrückt sein muss. (M 64f.) Doch anders als die anderen fragt Gottschalk bei Wenstrup gerne nach und erfährt schnell, dass Wenstrup nicht wie angenommen Sozialdemokrat, sondern ein Anarchist ist: „wahrscheinlich de[r] einzige[.] anarchistische[.] Veterinär der deutschen Truppe.“ (M 66) Diese Erkenntnis versetzt Gottschalk einen kleinen Schock. Er ist so überrascht und wegen der Umstehenden verunsichert, dass er das Gespräch auf das Wetter bringt anstatt Wenstrup die vielen Fragen zu stellen, die er hat. (M 66) Nachfragen in dem Bestreben zu Verstehen ist ganz eindeutig eine vernünftige und sich auf Vernunft verlassende

Herangehensweise, die zu Gottschalks Schwärmertum in keinem Widerspruch steht. Sie bezieht sich auf die Grundidee Jürgen Habermas' aus seinem Werk *Theorie des kommunikativen Handelns*: im Akt der Kommunikation wollen wir eine Einheit von Information überbringen, die rational verstanden werden kann. Diese Intention gründet auf unserer menschlichen Fähigkeit zu verstehen und sie verlässt sich darauf. Habermas hat postmodernen philosophischen Beteuerungen der menschlichen Irrationalität eine konkrete Einheit von Vernunft entgegengesetzt, von der wir wissen, wenn wir kommunizieren.

Gottschalks Interesse an Verstehen, seine Art, immer wieder nachzufragen, zu reflektieren, auch schreibend in seinem Tagebuch, und dann wieder danach zu fragen, worüber er sich noch nicht im Klaren ist, wird in dem modus operandi des Romans selbst wiedergespiegelt. Direkte, meist kurze und prägnante Fragen werden in die Textur des Romans von seinem Beginn an eingewebt. Diese Fragen werden mit unmittelbar nachfolgenden genauen Erklärungen beantwortet. Dennoch erscheinen die Erklärungen oft unzulänglich. So zum Beispiel die erste direkte Frage auf der zweiten Seite des Romans: „Wer war Morenga?“ (M 6) Wir haben zu Beginn dieses Kapitels kurz die beiden Passagen besprochen, die als Antwort auf diese Frage folgen: eine sachliche „Auskunft des Bezirksmanns von Gibeon“ und eine für das europäische Verständnis mythisch-fantastische Beschreibung der exzeptionellen Fähigkeiten Morengas. Die beiden Passagen stellen für den ernsthaft Interessierten viel mehr Fragen, als dass sie erklären könnten, wer Morenga sei. Herbert Uerlings formuliert seine Fragen so:

Wer also war Morenga? Wir erhalten zwei unterschiedlich geartete Auskünfte. Die eine ist ein quasi-amtliches deutsches Dokument, es gibt sich faktisch-nüchtern. Ist es das? Ist der Ausdruck ‚Bastard‘ nicht pejorativ? Wird er hier nicht benutzt, um Nachkommen aus unterschiedlichen ‚Ethnien‘ zu kennzeichnen? Impliziert das nicht, ähnlich wie der im Deutschen ebenfalls konnotationsreiche Begriff ‚Hottentotten‘, einen Rassismus? Und warum wird der Beschriebene, Morenga, konstituiert durch eine Mischung aus Abstammungsnachweis, Hinweis auf Missionsschule, Arbeitsstätte und Teilnahme an einem Aufstand? Ist hier einer, wenn er es mit der deutschen Verwaltung zu tun bekommt, immer schon das Objekt von

„Ermittlungen“? Soll ein Zusammenhang zwischen Mission und Aufstand suggeriert werden? Worüber sagen die Akten nichts, wessen Perspektiven und welche Bedeutungen enthalten sie nicht?

Der zweite Text wirkt schon auf den ersten Blick reichlich phantastisch; er stattet Morenga mit übernatürlichen Fähigkeiten aus. Es wird nicht gesagt, wer spricht, aber es scheint sich um eine jener kollektiven Heiligenlegenden zu handeln, wie wir sie mehr oder weniger aus allen Kulturen kennen. Aber es gibt einen Satz, der nichts Übernatürliches enthält und dadurch besonderes Gewicht erhält: „Er will die Deutschen vertreiben.“ Sind dann die übrigen Sätze Ausdruck der Entschlossenheit, mit der er dieses Ziel gegen alle ‚natürlichen‘ Widerstände durchsetzen will? Vielleicht auch Ausdruck der Entschlossenheit derer, die ihm hier phantastische Eigenschaften zusprechen? Sind die ‚phantastischen‘ Sätze Ausdruck der übernatürlichen Kräfte, die nötig waren, um den Willen auch in die Tat umzusetzen, also die Deutschen zu vertreiben? In all diesen Fällen wären diese Sätze nicht ‚phantastisch‘, sondern realistisch. (Uerlings 132)

Die Frage „Wer war Morenga?“ bündelt die ethnologische, historische und literarische Dimension der erforderlichen Antworten. Die beiden Antwort-Passagen am Anfang des Romans enthalten eine programmatisch-poetologische Bedeutung. Morenga ist der Titelheld des Romans, er bleibt aber für den Leser bis zum Schluss fast vollständig unbekannt. Die Informationen über sein Schicksal und seine unverstanden gebliebene Kultur generieren weitere große Fragen. Sie erzeugen ein Bewusstsein dafür, wie lohnenswert ein Interesse an dieser Kultur wäre – so ergiebig und bereichernd, wie für Gottschalk die Begegnungen mit der Namakultur sind. Günther Pakendorf hat die Frage und das Fragen als konstitutiv für *Morenga* in seiner anregenden Ausrichtung an den Leser erkannt: „dadurch wird die Offenheit hergestellt, die sich an den Leser richtet als Aufforderung und Herausforderung, an dem Text, an der Geschichte weiterschreibend mitzuschreiben.“ (Pakendorf, „Morenga oder Geschichte als Fiktion“ 157) Pakendorf betont, dass diese Offenheit des Textes nicht mit einer Beliebigkeit einhergeht. Es sei nicht so, dass der Text keine Stellung beziehe, er mache es nur sich und dem Leser nicht einfach mit der Herausforderung, die Peter Weiss an Hans Magnus Enzensberger gerichtet hat: „Auf wessen Seite stellen wir uns?“ (Pakendorf, „Morenga oder Geschichte als Fiktion“ 157)

Verstehen ist eins der großen Themen des Romans *Morenga*. Die Varianten Nicht-Verstehen, Missverstehen, Verstehen wollen oder nicht wollen sowie die „sukzessiven Horizontverschiebungen“ (Bachmann-Medick 68) auf dem Weg zum Verstehen werden im

Dialog miteinander ausgespielt. Sie werden von der Notwendigkeit der Interpretation grundiert, die aus der Begegnung mit der fremden Kultur resultiert. Dass auch die Bibelexegese eine ausgesprochen wichtige Rolle im Roman spielt, betont die originäre Bedeutung von Verstehen und Interpretation darin. Hermeneutik – die Theorie des Interpretierens und Verstehens von Texten – begann bekanntlich mit der Auslegung der Bibel.

Gottschalk ist in Südwestafrika von den Sternen beeindruckt, die „näher und leuchtender als daheim“ erscheinen. (M 67) In einer Tagebucheintragung früh im Roman beschreibt Gottschalk seine Beobachtungen des nächtlichen Himmels, anstatt wie es traditionell ein Melancholiker tun würde, die Sterne zu deuten (Klibansky u. a. 233). Er fragt sich, was hinter den Sternen liegt. (M 67) Dann kommt der Hinweis, dass Jacobus das Wort „unendlich“ mit „Wolke“ übersetzt hat. Gottschalk deutet diese Übersetzung als „ein Mißverständnis“. (M 67) Zu diesem Zeitpunkt erkennt er keine Verbindung zwischen den beiden Wörtern. Das wird sich im Laufe der Romanhandlung so weit ändern, dass gegen Ende des Romans Gottschalk versuchen wird, seinem Interesse an der Unendlichkeit mit einem Beschreibungssystem der Wolken gerecht zu werden. Die in ihrem Wesen poetische Verbindung zwischen Wolke und einer abstrakten Kategorie ist der Namasprache eigen. Gottschalks Umgang mit der Namakultur schärft seinen Sinn und sein Bedürfnis nach Poesie.

2.2.7. Verstehen als subversive Kraft

Wenstrup ist gerade verschwunden und Gottschalk verarbeitet seine Eindrücke von ihm in dem Versuch, den als so sonderbar erscheinenden Menschen zu verstehen. Vor seiner Abreise hat Wenstrup Gottschalk Kropotkins Buch mit dem ominösen Satz überreicht: „Nicht weil es Weihnachten, sondern weil es Zeit sei.“ (M 72) Dieser für Gottschalk noch unverständliche Satz variiert die Worte des einheimischen selbsternannten Propheten Stürmann, auch Shepperd

genannt, von dem das nachfolgende Kapitel des Romans erzählt.⁴⁵ Stürmann predigt den Einheimischen, dass ihre Ausbeutung von den Weißen in Widerspruch zu den Lehren des Evangeliums steht:

Höret zu, meine lieben Brüder! Hat nicht Gott erwählt die Armen auf dieser Welt, daß sie an Glauben reich seien und Erben des Reichs, welches er verheißen hat denen, die ihn lieben?

Ihr aber habt den Armen Unehre getan.

Sind es nicht die Reichen, die Gewalt an euch üben und ziehen euch vor Gericht? (M 76)

Stürmann beendet fast alle seine Reden an die Einheimischen mit den Worten: „Die Zeit der Erlösung ist nun gekommen.“ (M 79) Er wird von dem Missionar Wandres und den deutschen Behörden gleichermaßen als religiöser Wahnsinniger gesehen, so wie auch Wenstrup mehrmals auch von Gottschalk für verrückt gehalten wird. Diese Einschätzung wird vom Text unterminiert. Stürmanns Auslegung der Bibel zugunsten der Unterdrückten erscheint vielmehr als die weitaus angemessenere, zum Beispiel im Gespräch mit dem eingeborenen Schulmeister Dausab. Dausab fällt der Erlösungssatz auf, mit dem Stürmann seine Reden beendet und er wendet ein, er wisse nur von einer Erlösung, nämlich die durch den Herrn Jesus Christ. Stürmann ist eindeutig: „Nein, ich meine die Erlösung für das Namavolk.“ (M 79) Die Verbindung zwischen den Sätzen Wenstrups und Stürmanns, die der Text herstellt, unterstreicht die Bedeutung von Interpretation und Verstehen gesprochenen und geschriebenen Wortes, die der Roman hervorhebt, sowie ihr subversives Potenzial. Verstehen und Interpretation besitzen eine revolutionäre Kraft. Das Namavolk wird sich von der deutschen Herrschaft durch den Aufstand nicht erlösen, Gottschalk aber wird mithilfe der Vermittlung Wenstrups seine Unwissenheit über die Verhältnisse ablegen; er wird sich und sein Leben ändern. Vielleicht wird der Roman auch einen Veränderungsprozess in seinen Lesern anregen.

⁴⁵ Darüber bereits (Pakendorf, „The Subversive Nature of the Gospel“ 135).

Nicht lange nach Wenstrups Verschwinden hat Gottschalk einen Traum, der sein Wissen und Nicht-Wissen sowie das Wissen über das Nicht-Wissen thematisiert:

Träumte, daß ich mich in der Wüste verlaufen hatte. Das Merkwürdige war, daß ich, während ich herumirrte, gar nicht wußte, daß ich mich verlaufen hatte, zugleich aber wußte, wie von außen, daß ich es nicht wußte. So lief ich unbesorgt, aber zu Tode erschöpft über die Sanddünen, die sich wie Wellen ins Landesinnere schoben. Erst als ich in der Ferne, dann wieder näher, einen Reiter sah, merkte ich, daß ich den Weg verloren hatte. (M 107)

Dieses sich anbahnende kleistsche Ahnen über das eigene Nicht-Wissen⁴⁶ unterscheidet Gottschalk von den meisten Weißen im Roman, die sich in der Überlegenheit des Wissens wähnen. Paul Michael Lützeler hat die „paternalistische Erziehungsideologie“ des politischen Kolonialismus im 19. Jahrhundert unterstrichen (Lützeler, „Mission Impossible“ 140)⁴⁷, die die Einstellungen der Deutschen auch in *Morenga* prägt. Ausgerechnet die Einsicht in das eigene Nicht-Verstehen erscheint als Bedingung für Gottschalks Entwicklung hin zum gesteigerten Verständnis südwestafrikanischer Verhältnisse und Näherkommen zu sich selbst. Auf dem Ritt nach Warmbad, dem sich Gottschalk anschließen muss, erscheint ihm dank seiner Einbildungskraft das Heulen von Hyänen als potenzielle Zeichen oder Signale, die ihm verschlossen bleiben. (M 109) Aber zu diesem Zeitpunkt ist Gottschalk noch kein „Grübler über Zeichen“, wie Walter Benjamin den Melancholiker charakterisiert hat. (Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ 203-430, 370) Zu einem Grübler über Zeichen wird Gottschalk gegen Ende des Romans, wenn er die Wolkenformationen betrachtet und darüber Buch führt. Die Entwicklung Gottschalks in *Morenga* ist eine Entwicklung hin zur Melancholie.

Einmal fragt Gottschalk den Leutnant von Schwanebach, wie man ein Land kolonisieren will, wenn man sich nicht einmal die Mühe macht, die Eingeborenen zu verstehen. Er meint dabei Verstehen buchstäblich, als Verstehen ihrer Sprache. Der Veterinär hat sich

⁴⁶ Wie zum Beispiel in der Novelle *Die Marquise von O.*

⁴⁷ In Anlehnung auf (Hammer).

nämlich in Keetmannshoop vergeblich um eine Nama-Grammatik bemüht. Schwanebach hat einen Schutztruppenwitz als Antwort parat, der Gewalt anstelle von Verstehen als Kolonisierungsverfahren erklärt: „Mithilfe eines Dolmetschers und einer Nilpferdpeitsche“. (M 110) Ein Verstehen der Eingeborenen halten die Kolonisten nicht für notwendig. Im Gegensatz dazu spürt Gottschalk immer deutlicher, parallel zu seinen neuartigen sinnlichen Erfahrungen, dass Sprache für ein neues Fühlen und Erleben unabdingbar ist. So, wie sich seine Zunge in der Namasprache im Lösen übt, so erfordert diese neue sinnliche Kapazität eine neue Sprache, die ihr gerecht werden kann. Ähnlich ergeht es auch Wagner in dem anderen außereuropäischen Roman Uwe Timms *Der Schlangenbaum* (1986). Dort wird der Protagonist für die Öffnung seiner Sinne und das neuartige Erleben des Fremden durch die Begegnung mit seiner Sprachlehrerin vorbereitet. (Hielscher, „Die Blautanne und der Schlangenbaum“ 243) Diese Entwicklung wird zu Gottschalks Versuchen führen, anhand der Wolkenformationen an einer neuen Sprache zu arbeiten.

Gottschalks sinnlich-träumerische Disposition macht ihn für ein Verstehen offen. Er beginnt zu spüren, dass das fremde Land ihn anspricht, weil er Bedürfnisse hat, die in der Heimat unerfüllt geblieben sind. Ein Beispiel ist der wohltuende freie Raum Afrikas:

Zuweilen konnte Gottschalk nicht mehr verstehen, wie er die vergangenen Jahre in der drückenden Enge der Kaserne überhaupt hatte ertragen können, dieser schmutzigrote Backsteinbau, der dem städtischen Gefängnis ähnelte. Hier hingegen war Raum und nicht nur Platz, so weit die Ellenbogen reichten. Es war dieses Gefühl, das ihn auch den Grafen Kagenack verstehen ließ, der seinen letzten Heimaturlaub vorzeitig abgebrochen hatte und nach Warmbad, diesem letzten Kaff, zurückgekehrt war [...]. (M 158)

Das Fremde verhält sich zu dem Eigenen nicht einfach gegensätzlich, sondern viel komplexer und vielfältiger. Darin besteht sein Reiz. Das von dem Roman erzielte vielschichtige Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden hat Martin Hielscher beschrieben. Gottschalk reagiert

nach Hielscher so wie Wagner in *Der Schlangenbaum* auf eine Lebenskrise, doch das Ausmaß der Veränderungen, die ihn erwarten, kann er nicht ermessen. Dabei zeigt sich, dass

zwischen dem Eigenen und dem Fremden, den Wünschen und ihrer Erfüllung, dem Vertrauten und Exotischen, den eigenen Werten und denen einer anderen Kultur nicht einfach eine Differenz besteht, das Andere nicht einfach das Andere ist. Es herrscht eher eine weitaus kompliziertere Dialektik, die in schlichte Handlungsmaximen nicht zu übersetzen ist. (Hielscher, „Die Blautanne und der Schlangenbaum“ 240)

Kropotkins Buch repräsentiert im Roman eine erfolgreiche Vermittlung von Ideen, nachdem es Gottschalk überreicht wird. Anfangs liest Gottschalk nur Wenstrups Randbemerkungen. (M 159f.) Bald studiert er aber das Buch eingehend und bedient sich der Sprache und Argumente Kropotkins, zum Beispiel in der Diskussion mit Haring. (M 257f.) Es ist wichtig hervorzuheben, dass Kropotkins Ideen für Gottschalk nicht „eine Offenbarung“ darstellen, sondern er findet sich darin vielmehr selbst wieder. Er erkennt darin wieder, was er schon einmal „spontan und meist nur verschwommen gedacht hatte“. Es wird Gottschalks Interesse daran betont, wie der Freund das Buch gelesen habe. Er versucht die Bedeutung der verschiedenen Farben von Wenstrups Bemerkungen zu entschlüsseln: „So blieb er, immer wieder in dem Buch blätternd, Wenstrup auf der Spur.“ (M 277)

2.2.8. Gottschalk als Vermittler

Selbst als Vermittler hilfreich zu sein, ist eine wichtige Motivation für Gottschalk, in Afrika zu bleiben, nachdem er sich des verübten Übels bewusst wird. Nach einem chirurgischen Eingriff an einer Kuh, die ihr Kalb nicht bekommen kann (M 165f.), lernt Gottschalk den Bambusen Rolfs kennen. Er kommt, um den Eingriff an der Kuh erklärt zu bekommen und widerlegt nebenbei mit seiner Wissbegierde das Klischee „Faulheit und Neugierde sind bei diesen Leuten reziproke Größen“. (M 167) Das Kapitel, in dem diese Geschichte erzählt wird, heißt „Sich die Hände schmutzig machen“, vielleicht in einer Anspielung auf den Ausdruck, mit dem Sartre Camus' Position der Neutralität angegriffen hatte. Gottschalk macht buchstäblich das:

seine Hände schmutzig, indem er seine Kenntnisse und professionellen Fähigkeiten für die Eingeborenen einsetzt. Doktor Haring versteht nicht, „warum man sich in diesem Lande wegen einer Kuh die Hände schmutzig machen könne“. (M 167) Daraufhin nimmt Gottschalk bei Rolfs Sprachunterricht und vermittelt ihm und anderen interessierten Hottentotten veterinärmedizinisches Wissen. (M 169ff.) Der Vermittlungszusammenhang wird motivisch unterstrichen, wenn Gottschalk Kropotkins Buch zur Veranschaulichung des Blättermagens der Kuh herausnimmt und die Seiten am Daumen vorbeiflitzen lässt. (M 170f.) Gottschalk trägt sich zu dieser Zeit mit dem Gedanken, eine tierärztliche Fakultät in Warmbad zu gründen. Die Gegenseitigkeit der Vermittlung zwischen der deutschen und der Nama-Kultur, wie Gottschalk sie versteht, ist die Pointe in seiner Vorstellung:

In solchen Vermittlungsaufgaben von technischem und kulturellem Wissen läge die wahre Funktion und Verantwortung der Kulturstaaten gegenüber einer Bevölkerung, die in ihrer Entwicklung zurückgeblieben sei. Man könne möglicherweise auch von diesen Menschen etwas lernen. Und als Doktor Haring fragte, was, sagte Gottschalk: Herzensbildung. (M 171)

2.2.9. Langeweile

Während eines längeren Aufenthalts in Keetmannshoop an fortgeschrittener Stelle im Roman hat Gottschalk „kaum etwas zu tun“, da es im Ort vier weitere Veterinäre gibt. (M 330) Seine Langeweile geht mit der intensivsten Reflexionsphase einher, die er im Roman durchlebt. Gottschalk sehnt sich schmerzvoll nach Katharinas Nähe, leidet an Schlaflosigkeit und verfällt in Grübeleien, zum Beispiel über das Vorhanden- oder Nicht-Vorhandensein von freiem Willen, der das Handeln bestimmt. In seinem Tagebuch finden sich Distanzberechnungen zur englischen Grenze. Gottschalk fühlt sich beengt und eingeschränkt, ja, wie im Gefängnis. Sein Zimmer ist als ehemaliger Korridor schmal und eng, manchmal schreckt er tagsüber darin hoch, geht leise zur Tür und reißt sie mit einem Ruck auf, da er sich eingesperrt glaubt. (M 334) Die schwierigste

Frage für ihn ist diejenige, ob eine Verbindung zwischen der Seite der Aufständischen und der Deutschen möglich ist. (M 334) In dieser Zeit der Muße stellt Gottschalk sein Kuhgebiss fertig. (M 335)

Es ist der Stabsarzt Otto, auf dessen Anregung Gottschalk dann den Auftrag bekommt, die Verwendung von Kamelen als Nutztiere für die Truppen in Südwestafrika zu überprüfen. „Wer nichts Richtiges zu tun hat, kommt auf komische Ideen“ (M 337), sagt Otto und benennt den in dem Melancholiediskurs wichtigen Zusammenhang zwischen Handlungshemmung, Langeweile und Utopie. (Lepénies 190ff.) Zur Utopie tendiert hier Gottschalks Wunsch nach Vermittlung zwischen den beiden Seiten. Wenn Gottschalk die Entscheidung schwerfällt, den Auftrag zu übernehmen, ist es wegen der Ahnung, dass seine Arbeit gegen die Aufständischen verwendet wird. Es beschäftigen ihn Gedanken über die unvermeidliche Verstrickung aller Mitglieder der Gesellschaft in den Krieg. Selbst die sozialdemokratischen Arbeiter, Gegner des Kriegs, verdienen ihr Brot, indem sie mit ihrer Arbeit helfen, die Kriegsmaschinerie in Gang zu halten. (M 339) „Und es gab Sozialdemokraten, die ganz offen sagten, Kolonien seien notwendig, damit Deutschland eine Industriemacht bleiben könne. Warum sollte sich ausgerechnet er, Gottschalk, den Kopf darüber zerbrechen.“ (M 339)

Der Themenkomplex über die Verstrickung des Einzelnen gehört zu den wichtigen Kritikpunkten des Romans am Kapitalismus. Gottschalk sieht ein, dass der Einzelne sich praktisch nicht heraushalten kann, er versteht aber auch, dass ihn das nicht von Schuld befreit. Wenn er dann in das Kamelprojekt einwilligt, ist er von dem quälenden Grübeln mit einem Schlag befreit. Es „fielen ihm wieder die durchwachten Nächte ein, in denen er sich mit so abstrusen Problemen gequält hatte wie der Frage nach dem Willen und dem Sitz der moralischen

Instanz. Was für eine bodenlose Grübelei.“ (M 346) Indem er Muße auf das Minimum reduziert, hält der Kapitalismus die Menschen von kritischen Fragen ab.

Es gehört zu den Eigenarten des kolonialen Machtmechanismus, dass, wie Gottschalk in praxi zu erfahren hat, sich jegliche Bemühungen um Vermittlung gegen die Einheimischen wenden. Gegen Ende des Romans berichtet man ihm „freudig“ in Warmbad, sein Unterricht in Tierhygiene bei den Hottentotten sei sehr fruchtbar gewesen. Die Unterrichteten waren so kenntnisreich, dass man sie an Farmer gegen Geld leihen konnte – zugunsten der Gouvernementskasse. (M 410f.) Der Text enthält auch die Notiz, dass drei Jahre nachdem Gottschalk das Versuchsprogramm mit Kamelen abgeschlossen und seine Berichte verfasst hatte, die letzten Aufständischen in der Kalahari-Wüste aufgespürt und geschlagen wurden – mithilfe von Kamelen. (M 340)

2.2.10. Vermittlung innerhalb der eigenen Kultur

Es gehört zu den Qualitäten des Romans, dass er Segregation nicht nur zwischen Weißen und Einheimischen in Afrika, sondern auch als Klassenprinzip innerhalb der deutschen Gesellschaft thematisiert. Eine Erinnerung Gottschalks bietet darüber Aufschluss. Unmittelbar vor seiner Abreise aus Deutschland war er mit einem ehemaligen Studienkollegen verabredet. Da er bereits auf dem Schiff nach Afrika schlief, musste er erst mit einer Barkasse zu den Landungsbrücken hinüberfahren, die Arbeiter transportiert. Als sich Gottschalk an den Ponton neben die Arbeiter stellt, macht sich einer über seinen Hut lustig, dessen Krempe Gottschalk bei dem starken Wind und Regen zu schaffen macht. Der Arbeiter spricht seinen Spott nebenbei und fast unauffällig aus, keiner pflichtet ihm bei. Die Szene enthält eine Reihe aktiver Ausgrenzungsakte, die zur Gegenwehr zwingen. Als sich die Barkasse nähert, bekommt Gottschalk wie zufällig einen kräftigen Knuff in die Rippen, ihm bleibt die Luft weg und er muss

sich zusammennehmen, um nicht die Hand von der Hutmütze zu nehmen. Im Gedränge beim Einsteigen spuckt ihm jemand den braunen Priemsaft ziemlich dicht vor die Füße und im nächsten Augenblick sieht er den sich vergrößernden Abstand zwischen der Bordwand und dem Ponton. Gottschalk entschließt sich zu springen, was ihm gekonnt gelingt. Wenn er sich wieder aufrichtet, erwartet er in den Gesichtern der Arbeiter Bewunderung oder wenigstens Enttäuschung, aber keiner sieht ihn an. (M 377f.)

An den Landungsbrücken steigt er als erster aus, nimmt sich eine Droschke und lässt sich erleichtert in die trockenen Polster fallen. (M 379) Der Erzähler kommentiert, dass Gottschalk bei diesem Erlebnis verstanden haben könnte, wie sinnvoll die Anweisung in der Heeres-Dienstvorschrift war, die festlegt, dass Offiziere grundsätzlich erste Klasse zu fahren haben. (M 378) Die Arbeiter sind es, die in dieser Szene die Ausgrenzung bekräftigen – durch ausschließende Bemerkungen, durch physisches Verhindern des Einstiegs in die Barkasse, durch Nachzeichnen einer unsichtbaren Grenze zwischen sich und dem Offizier. Gottschalk wird dadurch gezwungen, mit physischer Kraft den wachsenden Abstand zwischen sich und der Barkasse zu überspringen – anders als bei der Ankunft in Afrika, wo er die Entfernung zwischen Boot und Ufer auf dem Rücken von einem Schwarzen überwindet. Die Parallele zwischen den beiden Szenen verdeutlicht die verschiedenen Stufen von Klassensegregation in Deutschland und in Südwestafrika. Während die deutschen Arbeiter die eigene soziale Ausgrenzung verstehen und dagegen reagieren, indem sie ein Territorium für sich in Anspruch nehmen, tragen die afrikanischen Arbeiter ihre Unterdrücker eigenhändig ans Land. Ihre physische Kraft wird als Instrument ihrer eigenen Unterdrückung eingesetzt.

Die Barkassenepisode schildert Gottschalk als von den Arbeitern Ausgegrenzter. Unmittelbar vor seiner Erinnerung daran wird er als die aktive Seite in der Klassensegregation

dargestellt. Gottschalk reitet neben Zeisse und weiß nicht, worüber er mit ihm hätte reden können. Das Gespräch erscheint ihm in der konkreten Situation schon wegen des physischen Höhenunterschieds zwischen den beiden unmöglich: Gottschalk sitzt auf seinem Kamel viel höher und dieses symbolische Arrangement unterstreicht die tatsächliche gesellschaftliche Nicht-Entsprechung in der Klassenstellung der beiden Figuren. Vor dem Ritt neben Zeisse unterhält sich Gottschalk mit Leutnant Elschner über die Rolle des Einzelnen bei der Beeinflussung gesellschaftlicher Entwicklungen. Elschner schätzt Gottschalks Überzeugung von dem Veränderungspotenzial des Einzelnen als Donquichotterie ein. (M 375f.) Wenn Gottschalk danach auf seinem Kamel mit dem niedriger sitzenden Zeisse als Sancho Pansa daneben als ein tatsächlicher Don Quichotte erscheint, ein Gespräch mit Zeisse aber von vorne rein für unmöglich hält, wird die Involviertheit auch der wohlwollendsten Figur im Roman in die Reproduktion von Machtmechanismen geschildert. Eine Skepsis ist den Ansichten sowohl Gottschalks als auch Elschners eigen – mit einem entscheidenden Unterschied. Gottschalk wünscht das „ganz Andere“ und öffnet somit eine Perspektive hin zur Utopie:

Man muß etwas Neues denken, etwas ganz anderes zu dem, wie man selbst lebt. Können Sie das, fragte Elschner.

Nein, sagte Gottschalk, leider, aber vielleicht ist der Wunsch danach schon etwas von diesem anderen. Danach hatte Elschner wieder von Don Quichotte geredet und diesmal auch gesagt, daß Gottschalk ihn an Quichotte erinnere, wie er da auf seinem Kamel durch die Lande reite. (M 376)

Das Andere, die Utopie, bekommt ihren Ort in den Wünschen Gottschalks nach einer neuen Sprache und nach „etwas Neuem“. Gleichzeitig unterminiert die physische Nicht-Entsprechung in der Höhe Gottschalks und Zeisses unmittelbar dieses abstrakte Wünschen. Die Gültigkeit eines Wunsches nach dem Neuen wird von einem ausgrenzenden Verhalten infrage gestellt. Eine von Klassens Gegensätzen dominierte Gesellschaft erzieht ihre Mitglieder darin, Menschen auszugrenzen. Selbst die offensten und veränderungswilligsten Mitglieder einer solchen

Gesellschaft reproduzieren die Ausschließungsmechanismen, von denen sie geformt worden sind. Gottschalk findet Gefallen an den Gesprächen mit Elschner, der Kinder vor den Augen ihrer Eltern erschießen will, um Informationen über die Aufständischen zu erzwingen. Aber mit Zeisse, einem der großen Menschen, denen er in Afrika begegnet, erscheint ihm ein Gespräch unmöglich.

2.2.11. Verbindung zur Natur

Gottschalks Figur ist als Vermittler auch zur natürlichen Welt konzipiert. Anhand seines Interesses und Engagements für die Tiere, aber auch für die Landschaft Afrikas, arbeitet der Text an dem Abbau einer ubiquitären anthropozentrischen Logik. Der Beruf Gottschalks ist eine Voraussetzung für seine aktiven Verbindungen zur Tierwelt, die in den „Landeskunde“-Kapiteln des Romans anhand der sprechenden Ochsen poetische Dimensionen erlangen.

Innerhalb der Romanhandlung ist Gottschalk ausschließlich mit Tieren beschäftigt, die den Menschen dienen. Seine Sensibilität für die karge Landschaft in Südwestafrika wird nach der kurzen Enttäuschung bei der Ankunft von Anfang an anhand seiner Tagebucheintragungen festgehalten. Diese Sensibilität steht vor dem Hintergrund des Desinteresses anderer, mitunter Wenstrups, der meint, in solch einer verkarsteten Landschaft könnten sich nur verkarstete Geister wohlfühlen. Gottschalks Tagebucheintrag, der dieselbe Landschaft beschreibt, lautet:

Die Landschaft: Der Harz, aber konsequent entlaubt und entwässert. Über den Paß kommend, laufen die Berge sanft geneigt nach Süden in eine Ebene, in die wir durch eine schwebende Glut langsam hineinritten. Überall reicht der Himmel bis auf die gelben Grasspitzen. Die wenigen Sträucher und Büsche stehen prassel trocken. Die Landschaft öffnet sich dem Auge. Alles, was einen in den Städten bedrängt an sinnlichen Reizen, kommt hier zu einer weiten Ruhe. (M 47)

Eins der Motive, die Gottschalks Faszination mit der afrikanischen Landschaft vermittelt, sind die sogenannten Halbmenschen: „eine eigenwillige Baumart, die, in günstigem Licht, tatsächlich wie schwermütige Gestalten dastehen“. (M 67) Die Halbmenschen haben

fünfzig Jahre früher das große Interesse des Herrn Schulz aus Königsberg hervorgerufen, dem von der Kolonialgesellschaft nach Südwestafrika entsandten Fotografen. (M 282f.) An dem Interesse oder Desinteresse an dem eigenartigen Baum ermöglicht es der Roman, sogar die Einstellung der Figuren gegenüber Afrika zu vergleichen: der künstlerisch-melancholischen Herangehensweise Herrn Schulz' wird die Gleichgültigkeit des Landvermessers Treptow entgegengestellt. An dieser Stelle sei noch die poetische Verbindung zwischen der Baumart und der Politik betont, die die Namas herstellen:

[Die Halbmenschen] könnten einmal erlöst werden, aber wie und wann das sein würde, verriet [Jacobus] nicht.

Er sagte, daß dann dieses Land den richtigen Menschen gehören würde. (M 67)

Die sprachliche Dimension von Gottschalks Erfahrungen mit der Landschaft

Südwestafrikas treten an der Stelle in den Vordergrund, als er bemerkt, dass ein Ausdruck wie „ins Gras beißen“ in Afrika keinen Sinn ergibt. Er wird darauf aufmerksam, wie „vieles, was man dachte und wie man dachte, nicht mit dieser Landschaft zusammenpaßte“. (M 260)

Gottschalk beginnt zu ahnen, dass diese sich in der Sprache manifestierende Nicht-Entsprechung sehr weit reicht und dass sie für den Interessierten große Chancen birgt: „Eine Zeitlang ging Gottschalk dem verrückten Gedanken nach, aus der Landschaft und von den Einwohnern ein neues Denken zu lernen, mit dessen Hilfe man alles anders sehen könnte, tiefer und genauer.“ (M 260)

Wir können also behaupten, dass in Gottschalks Begegnung mit der Fremde die Landschaft eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Voraussetzung dafür ist seine Sensibilität

für diese Landschaft, die unter seinen Mitmenschen einzigartig ist.⁴⁸ Die Krise seines Selbstverständnisses, in die Gottschalk allmählich gerät, wendet wiederum sein Interesse nach innen: „Er ritt durch eine Landschaft, die ihn noch vor wenigen Wochen begeistert hatte, ihn jetzt aber kalt ließ.“ (M 275) Zunehmend stechen für Gottschalk in den Gegenden, die er bereist, Attribute der Melancholie heraus und zeugen von seiner veränderten Wahrnehmung: menschliche Knochen (M 371) und „(m)erkwürdig bizarre Gesteinshaufen“ (M 380). (Klibansky, u. a. 223) Zu dieser Zeit erscheint Gottschalk der Traum von der Farm, die er in Afrika gründen wollte, „als habe ihn ein anderer gedacht“. (M 387) Aus der Phase intensiver Auseinandersetzung mit sich selbst stammt auch eine Tagebucheintragung Gottschalks, die seine evolvierte Vorstellung von dem Verhältnis zwischen Mensch und Landschaft bezeugt. Die Standardvorstellung der Verwandlung Südwestafrikas durch europäischen Eingriff in den „Garten Eden“ hat sich zu dem Wunsch oder Traum nach einer Wirklichkeit verändert, die auf Harmonie mit der natürlichen Welt gründet. Die Notiz gehört zu den intensivsten Gottschalks, weil sie diesen Traum mit der sorglosen menschlichen Grausamkeit kontrastiert, die die Wirklichkeit de facto prägt:

Vielleicht wird es einmal selbstverständlich, jeder Kreatur zu helfen und ebenso den Bäumen, Büschen und Blumen, ja sogar der Erde, der Landschaft. Der Garten Eden. Der Boden, auf dem ich liege, schwitzt, die Landschaft atmet, warm und feucht. Viele Reiter haben abends nackt im Regen gestanden. Einer, der in Keetmannshoop die gefangenen Rebellen gehängt hat, alberte herum, bewarf andere mit Schlamm. (M 389)

Auch der Henker genießt das Eintauchen in die Natur. Seine Nähe zur Natur hält ihn nicht davon ab, sorgenloser Henker zu sein. Das Prinzip der gegenseitigen Hilfe ist von der Geschichte als utopisch herausgestellt worden. Als Schwärmerei? Die Geschichte hat die Verfechter der Utopie als naive Verlierer erscheinen lassen. Ihre Naivität erscheint auf dem Hintergrund eines

⁴⁸ Die Aufmerksamkeit, mit der Gottschalk während eines Ritts unter der Führung von Schwanebachs die Landschaft beobachtet, provoziert die mokante Frage des Leutnants, ob Gottschalk Angst vor den Banditen habe oder Ausschau nach Pavianen halte. (M 21)

jeglichen Kriegs und insbesondere angesichts des Holocaust als gefährlich. Dieser Tagebucheintragung ist eine andere vorangestellt, die offenbar ein Zitat von Kropotkin darstellt. Sie ist als Zitat gekennzeichnet ohne die Quelle anzugeben. Offenbar identifiziert sich Gottschalk mit den Gedanken:

Kurz, weder die zermalmende Macht des zentralisierten Staates noch die Lehren von gegenseitigem Haß und erbarmungslosem Kampf, die mit dem Abzeichen der Wissenschaft angetan von dienstfertigen Philosophen und Soziologen kamen, konnten das Gefühl für die Solidarität der Menschen ausrotten, das im Geist und im Herzen der Menschen tiefe Wurzeln geschlagen hat, weil es von unserer ganzen bisherigen Entwicklung großgezogen worden ist. (M 389)

Der melancholische Befund von der Unzulänglichkeit der Utopie prägt bereits den frühen Roman Uwe Timms. So, wie auch in den späteren Werken und insbesondere im Roman *Rot* wird auch in *Morenga* nach poetischen Überlebensmöglichkeiten der Utopie gesucht.

2.2.12. Kuhgebiss als Sinnbild der Utopie

Gottschalk fragt einmal Zeisse, ob er vergangenen Oktober noch bei Blohm und Voß gearbeitet habe. Sie könnten in diesem Fall zusammen auf der Barkasse gestanden haben. Die negative Antwort bestätigt Gottschalks Überzeugung, dass das „natürlich“ nicht sein kann. (M 379) Zu diesem Zeitpunkt haben die beiden das von Gottschalk entworfene Kuhgebiss fertiggestellt. Auch wenn nicht Gespräche im Mittelpunkt der Kommunikation zwischen den beiden stehen, wird Zeisse von Gottschalk entschieden beeinflusst. Das von dem Veterinär entworfene und mit Zeisses Hilfe gebaute Kuhgebiss ist das zentrale Leitmotiv des Romans *Morenga*. Monika Albrecht hat das Kuhgebiss auf die führende Idee der Friedensbewegung zur Zeit der Entstehung des Romans bezogen – „tödliche Waffen in etwas zum Leben Nützliches zu verwandeln“. Diese Idee war auf den Punkt gebracht in dem Slogan „Schwerter zu Pflugscharen“. (M. Albrecht, „Che Guevara in ‚Deutsch-Südwest‘: Uwe Timms Anti-Kriegsroman *Morenga*“ 190)

Gottschalk entwickelt die Idee vom Kuhgebiss zur Zeit seines veterinärmedizinischen Unterrichts mit den Nama in Keetmanshoop. Seine Bekanntschaft mit Zeisse gründet auch auf dem gemeinsamen Erarbeiten der Prothese. Sobald Zeisse beginnt, ein Stückchen Stahl aus dem zerfetzten Rohr eines Gebirgsgeschützes für das Kuhgebiss abzusägen (M 274), wird er des Wahnsinns bezichtigt und somit mit Wenstrup und Gottschalk vereint, die auch als verrückt angesehen wurden.⁴⁹

In der Nacht, bevor sie Keetmannshoop erreichten, kam ein Artillerieleutnant herbeigestürzt, der den Stabsarzt suchte, mit dem Gottschalk am Feuer saß, und dann atemlos berichtete: Ein Verrückter säge an dem defekten Geschützrohr herum, mit so einer ganz kleinen Säge, und behaupte, er benötige die Stahlteile, um daraus Zähne für ein Kuhgebiß zu feilen. (M 276)

Die gemeinsame Arbeit an dem Kuhgebiss verbindet Gottschalk mit Zeisse und das Kuhgebiss an sich fungiert im Text als ein Gegenstand, dessen Vorhandensein Zusammenhänge verdeutlicht und sichtbar macht. Diese Funktion entstammt der Beschaffenheit der Prothese – sie ist grundverschieden von allem, worum es im Kolonialkrieg und in der Ideologie des Sozialdarwinismus sonst geht: Recht und Dominanz des Stärkeren, Ausbeutung, Unterdrückung und Vernichtung des Schwächeren. Die Prothese verkörpert Kropotkins Prinzip der gegenseitigen Hilfe, nach dem in der Natur nicht nur Konkurrenz und Überlebenskampf vorkommen, sondern durchaus auch gegenseitige Unterstützung und Fürsorge und zwar nicht nur innerhalb der Arten, sondern auch artenübergreifend.

Bereits bei seiner Ankunft in Windhuk wird Gottschalk mit dem Massentod von Rindern, Schafen und Ziegen konfrontiert, die den Aufständischen abgetrieben worden sind und infolge mangelnder Verpflegung und Krankheiten sterben. Dieser Absurd ist Gottschalk unerträglich, insbesondere weil in unmittelbarer Nähe vom sterbenden Vieh

⁴⁹ Renate Matthei hat das „Verrückte“ und dessen Bedeutung in Zeiten des Umbruchs in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen über das Werk Uwe Timms gestellt. (Matthei)

Konzentrationslagerinsassen ebenfalls verhungern. (M 25ff.) Gottschalks Versuch, dagegen zu wirken, scheitert. (M 28ff.) Der sinnlose Tod von Tieren empört Gottschalk, doch bald wird er mit dem Tod von Menschen konfrontiert, die nicht anders als Tiere gesehen und getötet werden. Das Konzentrationslager macht Gottschalk nicht automatisch kritischer. Vielmehr setzt er seine Träumerei von einem Farmhaus in Südwestafrika fort und wird seine neue Einsicht in die Verhältnisse nur langsam erlangen. Während eines Vernichtungskrieges an einer Zahnprothese für Kühe zu arbeiten, erscheint also tatsächlich als verrückt. Seine symbolische Bedeutung kommt zum Tragen, indem das Kuhgebiss nie zum Einsatz an einem Tier kommt. Stattdessen wird es von Gottschalk auf den Ritten und Märschen durch das Land getragen und weckt die Neugier mancher, zum Beispiel des Leutnants Elschner.

Das Kapitel über Elschner ist nach einem afrikanischen Baum benannt – neben dem Halbmenschen der zweite hervorgehobene Baum im Roman: Jumpingbean Tree. Was könnte ein Baum mit einem besonders eifrigen Militäranführer möglicherweise zu tun haben? Und dazu einer, dessen Früchte so sonderbar herumhüpfen? Zum ersten Mal erfahren wir vom Jumpingbean Tree aus einer Tagebucheintragung Gottschalks unmittelbar nach der Fertigstellung seines Kuhgebisses: „Die Früchte, die kurz vor Weihnachten vom Baum fallen, springen und hüpfen tagelang auf dem Boden herum. Ein alter Hottentot gab auf meine Frage, was das für ein Baum sei, die Antwort: Hier wachsen unsere Wünsche.“ (M 336) Gottschalk geht dem Rätsel mit Skalpell und Lupe nach und entdeckt in der Frucht die Larve eines Insekts. (M 336) Eine weitere Tagebucheintragung aus der Zeit des Rittes unter der Führung Elschners und der Gespräche mit ihm setzt den Jumpingbean Tree den Tugenden des deutschen Militarismus entgegen:

Das andere oder das neue: Der Jumpingbean Tree. Dessen genaues Gegenteil: Das Zusammenschlagen der Hacken. Klack. Das Strammstehen. Der deutsche Aar. Das Abstrakte. Keine Fragen haben. Jawoll sagen. Ordnungsliebe. Ist es doch nicht bezeichnend, daß wir im Deutschen, wenn wir etwas tun wollen, immer sagen: Das geht in Ordnung. (M 379)

Die Aussage des Kapitels ergibt sich aus dem Kontrast zwischen dem wunderlichen Baum und deutscher Disziplin. Die Überlegungen Gottschalks, die den Jumpingbean Tree zum Symbol derjenigen Spontaneität und Freizügigkeit erklären, die dem preußisch-wilhelminischen Tugendkanon entgegenstehen, befinden sich unmittelbar nach der Geschichte über Gottschalks Fahrt mit der Barkasse im Hamburger Hafen. Seine Sehnsucht nach einer anderen, freieren und erfüllteren Wirklichkeit, für welche auch der Jumpingbean Tree steht, hat etwas Träumerisches an sich. Aber nicht nur. Gottschalks Überlegungen schließen sprachliche Bezüge ein. Auf die Beobachtung, wie man im Deutschen den Ausdruck „Das geht in Ordnung“ verwendet, folgt in der nächsten Tagebucheintragung der Hinweis, das Wort Ordnung bedeute auf Nama etwas anderes: in etwa „sinnfällig“. (M 379)

Elschner fragt während des Gesprächs mit Gottschalk zweimal nach dem „sonderbaren Metallgestell“, das er in seiner Satteltasche mit sich herumschleppe. Eine Antwort erscheint unmöglich nach dem Gehörten über Elschners Kriegsstrategien für Südwestafrika, die er als Vorbereitung auf den eigentlichen Großkrieg in Europa ansieht. Wie würde Gottschalk einem Menschen vorkommen, der die systematische Vernichtung von Menschen strategisch plant, wenn er ihm erzählen würde, er habe eine Zahnprothese für Kühe geschaffen, die ihre Vorderzähne verloren haben? Gottschalk antwortet ausweichend.

Das Kuhgebiss steht in Zeiten grauenhafter Unmenschlichkeit für die Utopie der bestehenden Menschlichkeit, die in konkreter Arbeit im Kleinen aufrechterhalten werden kann. Mit dieser These widerspreche ich Michaela Holdenried, für die die Utopie im gewaltförmigen kolonialen Kontext „nur als ästhetischer Entwurf möglich ist“. (Holdenried 142) Das Fehlen

einer „Utopie-Skepsis“ (Lützeler, *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur* 44) ist es, worin sich Timms Roman von anderen postmodernen Werken unterscheidet (Holdenried 137) und ich möchte dieses Charakteristikum hervorheben. Auch im späteren Roman *Rot* ist die konkrete Arbeit im Kleinen, auch Handwerklichen, ein wichtiger Rückzugsort der Utopie, als deren Verfechter dort der Gymnasiallehrer Ulrich Krause mit seinem Schuppen voller antiquarischer Literatur linker Autoren steht. Die Utopie wird in *Morenga* unmittelbar auf die Kunst bezogen in der Szene nach der Fertigstellung der Prothese. Gottschalk stellt den Kuhschädel mit dem Gebiss darin auf den Tisch in seinem Zimmer und er erscheint plötzlich als erschreckendes Kunstwerk: „Mit den beiden mattglänzenden Stahlzähnen in dem weißen Knochen wirkte dieser Schädel wie eine Plastik, fremd und unheimlich.“ (M 335) Einige Wochen später kehrt er nach Keetmannshoop zurück und findet den Kuhschädel in seinem Zimmer mit einem Tuch abgedeckt vor. (M 346)

Menschliche Schädel gehören zu den prominentesten Vergänglichkeits-Motiven, insbesondere in der Stillebentradition, die sehr viel zu der Ikonografie der Melancholie beigetragen hat. Die Mehrzahl der Stilleben sind Vanitas- und Memento-mori-Darstellungen und sie tragen nach Martina Wagner-Egelhaaf dazu bei, dass es sich bei dem Diskurs der Melancholie in augenfälliger Weise um einen Bilddiskurs handelt. (Wagner-Egelhaaf 10) Im Laufe dieser Untersuchung haben wir viele der prominenten Topoi der Melancholie für die Interpretation der beiden Romane herangezogen, wie sie vor allem in Klibanskys, Panofskys und Saxls Standardwerk *Saturn und Melancholie* zusammengetragen worden sind. Wagner-Egelhaaf hat überzeugend argumentiert, dass die Bildpräsenz der Melancholie nicht zufällig ist, da die der Melancholie zugesprochenen Qualitäten der Erdschwere, Trägheit, Passivität, Reflexion und

Ostentation von Anfang an in der statischen Repräsentanz des Bildes ein adäquates Darstellungsmedium finden. (Wagner-Egelhaaf 11)

Wagner-Egelhaafs These, dass es sich bei den Bildern der Melancholie um keine mimetischen Abbildungen, sondern aufgrund ihrer diskursiven Traditionalität zumeist um Allegorien handelt, die gelesen und verstanden sein wollen, ist für Gottschalks Kuhgebiss ausgesprochen relevant. Das Kuhgebiss steht für Sensibilität und Fürsorge jenseits eines Anthropozentrismus in Zeiten eines bestialischen Vernichtungswillens von Menschen. Es steht für die Verwandlung menschlicher Waffen in lebenserhaltende Prothesen für Tiere. Es begeistert einen Handwerker für mühselige langwierige Arbeit für die alleinige Freude des Erschaffens von etwas Nützlichem. Die Arbeit an der Prothese macht den Handwerker Zeisse zum Mitwirkenden und Freund des Offiziers Gottschalk, der sonst nicht weiß, worüber er sich mit ihm unterhalten sollte. Das Kuhgebiss ruft Verwunderung hervor. Weil es in den Kontext seiner Entstehung nicht hineinpasst, will es interpretiert und verstanden werden. Wenn das Kuhgebiss schließlich als Kunstplastik erscheint, wird es zur Allegorie der melancholischen Kunst, die nur ihre performativen Akte hat, um auf der Utopie zu bestehen.

Das Kuhgebiss wird im Roman *Morenga* schließlich zum Sinnbild des Eingeweihtseins in die Utopie. Während seines Aufenthalts bei den Aufständischen schenkt es Gottschalk Morenga. (M 398) Als Morenga sich der englischen Polizei stellt, befindet es sich unter seinen wenigen persönlichen Gegenständen in den durch den Deutschen durchsuchten Pontoks. Die Funktion des Kuhgebisses konnte sich niemand erklären und so trug es Oberleutnant von Davidson in die Liste des Beuteguts als „Fruchtbarkeitsfetisch“ ein. (M 400) Morenga hingegen wusste es zu schätzen und trug es mit sich, so wie er Gottschalk den Sinn seines aussichtslosen Kampfes erklären konnte: „Damit *ihr* und *wir* Menschen bleiben können.“ (M 395)

Doch die „Plastik“ mit dem Kuhgebiss wirkt „fremd und unheimlich“. (M 335) Als Schädel gehört sie in die Tradition der Vanitas-Stilleben, aber sie ist anstatt eines Menschenschädels ein Tierschädel. Sie hat zudem einen stählernen Zahnersatz, der den Eindruck erzeugt, es handle sich um ein künstlerisches Objekt. Außerdem soll die Prothese zum Leben verhelfen, anstatt Todesverfallenheit zu verkünden. (Kühe ohne Vorderzähne verhungern, weil sie kein Gras abbeißen können. (M 172)) Es wird nicht klar, warum der Nachfolger Gottschalks in seinem Zimmer den Schädel abgedeckt hat, aber es liegt nahe, dass er auf ihn verstörend gewirkt haben mag. Der Kuhschädel wirkt mit seinen vielfältigen Grenzüberschreitungen grotesk, auch auf Gottschalk, der denkt „Dieses Gebiß wird vielen Kühen das Leben retten“, darüber lachen muss und sein Lachen als fremd erlebt. (M 335) Das Groteske des Kuhschädels mit dem Zahnersatz verbindet ihn mit den „Landeskunde“-Kapiteln des Romans, in denen nicht nur jegliche Grenzen überschritten werden, sondern die Realität vielfältig Kopf steht.

2.3. Ordnung versus Unordnung

2.3.1. Militärische Ordnung

Ordnung ist ein zentraler Topos im Roman *Morenga*. Insbesondere militärische Ordnung spielt darin durchgehend eine große Rolle – es wird ein Kolonialkrieg geschildert, in dem die eine Seite das deutsche Kaiserreich ist, eine der größten Militärmächte der Welt, wie es im Roman heißt (M 40), deren preußische Militärtradition sprichwörtlich für ihre Organisiertheit, Effektivität und Disziplin steht. Der Text behandelt diese Tugenden kritisch. Sie werden von innen und von außen in Frage gestellt, das heißt Vertreter der Truppe distanzieren sich von ihnen und die Verhältnisse in Afrika wirken der deutschen Ordnung entgegen.

Schon in dem Kapitel über Gottschalks Schifffahrt nach Afrika wird der strikten Grußvorschrift auf Schiffsbesuche Aufmerksamkeit zuteil, die die Hierarchie zwischen den Dienstgraden reflektiert. (M 13) In Windhuk angekommen, wird Gottschalk mit dem System des Konzentrationslagers konfrontiert: die Konzentrationslagerinsassen hungern, während daneben Rinder krepieren. Er vermutet dahinter ein „Versagen subalternen Dienststellen“, Wenstrup behauptet dagegen, „dahinter stecke System“. (M 27) Gottschalk weiß, „daß es unklug war, sich in etwas einzumischen, was geregelt war, was also lief, egal auf welchem Befehl etwas beruhte, egal selbst dann, wenn es gar keinen Befehl dafür gab.“ (M 29) Der „Widersinn“ ist empörend, „daß Menschen verhungerten, während wenige Meter weiter die Rinder umfielen und verweseten.“ Gottschalk reagiert wie jeder unvoreingenommene Mensch mit gesundem Verstand reagieren würde. Er ist überzeugt, dass der Befehl, den Gefangenen Herero kein Fleisch zu geben, auf einem Missverständnis beruht. Nach einer schwierigen Nacht schreibt er eine Eingabe. (M 29) Er will unbedingt den Dienstweg einhalten und lässt sich bei dem Stabsveterinär Moll melden. Sein ordnungsgemäßes Vorgehen scheitert an einem Zufall und an dem menschlichen Faktor im System. Ausgerechnet am Morgen dieses Tages war Moll von seinem Vorgesetzten wegen eines Versehens auf das Fürchterlichste beschimpft und erniedrigt worden. Als er die Eingabe liest, hat Moll nur auf einen Anlass gewartet, brüllen zu können. Gottschalk erscheint zu einem sehr ungünstigen Zeitpunkt, um zu erfahren, dass es tatsächlich Befehle gibt, die Gefangenen hungern zu lassen.

Unmittelbar nach dieser Erfahrung des ahnungslosen Gottschalk folgt das Kapitel mit den zwei grundlegenden Positionen General von Trothas und Gouverneur Oberst Leutweins bezüglich der Ausrichtung des militärischen Vorgehens in diesem Krieg – wie wir gesehen haben, will der eine den Völkermord, der andere betrachtet die Eingeborenen als notwendige

Arbeitskräfte. Der angeführte Austausch bestätigt Gottschalks Erkenntnis, dass die hungernden Gefangenen keinen Zufall darstellen. Das Systematische in dem militärischen Vorgehen wird in der Systematik des Textes aufgehoben – und unterminiert. Eins der nächsten Kapitel mit dem Titel „Allgemeine Lage“ bietet Einblick in vier zentrale Bereiche des Krieges: die „schiefe Situation“ zwischen den beiden Befehlshabern, das „Feindbild“, logistische Probleme und Wirtschaftsdaten. Das Feindbild ist bruchstückhaft und widersetzt sich einer Systematisierung. Es beginnt mit einer Notiz über Morengas mokanten Brief an den Hauptmann Wehle, nachdem Morenga ihm alle Pferde und Maultiere fortgetrieben hatte. In dem Brief bittet Morenga darum, die Tiere zukünftig besser zu füttern, damit man nicht wieder mit solchen Schindmähren vorliebnehmen müsse. (M 38) Die konkreten Informationen über den Anführer Morenga, die Ausrüstung und die Kampffähigkeiten der Aufständischen sind spärlich. Es fehlen konkrete Daten über ihre Zahl oder Aufenthaltsorte. An ihrer statt wird eine Notiz von Hauptmann i. G. V. Le. angeführt, die die Ratlosigkeit des deutschen Militärs während des Aufstandes so beschreibt:

Wir tapen wie die Blinden in diesem Land herum, tasten uns von Wasserstelle zu Wasserstelle vor und suchen einen Feind, der uns immer im Auge hat. Was uns dieser Neger da vorführt, ist eine neue Methode der Kriegsführung. Dieses Fach wurde bei uns an der Kriegsakademie vergessen. (M 40)

In einem Interview mit der „Cape Times“ benennt Morenga dieselbe von ihm erkannte Schwierigkeit der Deutschen. Auf die Frage, ob er weiß, dass er gegen einen der mächtigsten Staaten der Welt kämpft, antwortet er: „Die Deutschen können in unserem Land nicht kämpfen. Sie wissen nicht, woher sie das Wasser nehmen sollen, und sie verstehen nichts von der Guerillakriegsführung.“ (M 40)

Der Teil „Nachschub und andere logistische Probleme“ gibt die Schwierigkeiten des deutschen Militärs in Afrika mit einem prägnanten Bild wieder: die Zugtiere sinken auf ihrem Weg oft „bis in die Knöchel“ in tiefen Sand ein und kommen nur unter äußerster Anstrengung

vorwärts. (M 41) Sie müssen Proviant für sich, das Treiberpersonal und die Bedeckungsmänner mitschleppen und das auch für den Rückweg. Zügig bewegen sich im Gegensatz dazu die Gewinne der Deutschen Gesellschaft für Südwestafrika und der Firma Tippelskirch nach oben, oder genauer: Sie sind rasant hochgeschossen, wie der Wirtschaftsteil des Kapitels vermittelt. Für die Unkosten der Steuerzahler steht eine konkrete Zahl: 584,78 Millionen Mark.⁵⁰ Weil der Landwirtschaftsminister Podbielski und mehrere Legationsräte Teilhaber der Firma Tippelskirch waren, besaß sie das Monopol für die Ausrüstung der Kolonialtruppen und wurde zusammen mit der Kolonialgesellschaft an dem Krieg steinreich.

Der Leser wird also zu Beginn von *Morenga* mit einem auf Ordnung ausgerichteten militärischen System konfrontiert, das in Afrika an seine Grenzen stößt. Diese militärische Ordnung wird mit einer anderen Systematik in Zusammenhang gebracht, nämlich privatem Profitstreben. Die enormen Schwierigkeiten im Kleinen vor Ort werden den Gewinnen der beiden großen in den Krieg involvierten Firmen entgegengesetzt. Die Überblicksdaten am Anfang des Romans dienen im Laufe der gesamten Romanhandlung als die Folie, auf der die konkreten Erfahrungen aus dem Kriegsgeschehen selbst gelesen werden. Der materielle Gewinn für eine Handvoll Menschen mit politischen Beziehungen wird den Kriegserfahrungen, den Verletzungen, dem Tod, den Geiern, der Verwesung von einzelnen Menschen entgegengestellt, die den Krieg austragen und von diesem Zusammenhang nichts ahnen.

Die todbringende Systematik des Kapitalismus hat aber in *Morenga* einen widerstandsfähigen Widerpart – das Chaos Afrikas, wie es aus europäischer Perspektive erscheint. Der Ordnung der Deutschen, auf die sie so stolz sind, macht Afrika mit seiner Unordnung zu schaffen. Afrika wird als ein Ort beschrieben, in dem die hochmütigen Europäer

⁵⁰ Diese Zahl steht sehr nah an den von dem Historiker Drechsler angegebenen 600 Millionen Mark. (Schmiedel 90)

mit ihrem für überlegen gehaltenen System auf vielfältige Weise scheitern. Oder aber das Weltbild mancher Figuren wird um entscheidende Elemente erweitert, die ihre „sukzessive(n) Horizontverschiebungen“ (Bachmann-Medick, „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘“ 68) bedingen.

2.3.2. Ordnung, Unordnung und Melancholie

In seiner Studie *Melancholie und Gesellschaft* stellt Wolf Lepenies einen Zusammenhang zwischen Ordnung und Melancholie her. Aus Robert King Mertons *Social Theory and Social Structure* gewinnt Lepenies seinen zentralen Begriff der Anomie, der dort unter anderem zur Beschreibung melancholischen Rückzugsverhaltens aus der Gesellschaft gebraucht wird. Somit ist ein Verstehensmodell sozialer Ordnung und Unordnung gegeben, in das Lepenies dann Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* einstellt. (Wagner-Egelhaaf 138) Lepenies sieht bei Burton eine ähnliche Melancholie-Konzeption wie bei Merton. (Lepenies 17) Er konzentriert sich auf Burtons utopischen Entwurf einer von Klarheit und Ordnung gekennzeichneten Gesellschaft und fasst Melancholie als Ordnungsverlust auf. (Wagner-Egelhaaf 138)

Melancholie entstand aus einem „Ordnungswissen“ (Voegelin), nämlich der kosmologischen Elemente-Spekulation der Pythagoreer und dann des Empedokles. Schon in der antiken Humoral-Pathologie erscheint Melancholie als Unordnung. Die ordentliche Verteilung der Körpersäfte (humores), die „wohl ausgewogene Mischung der Qualitäten“ (Alkmäon von Kroton, zit. in Klibansky u. a. 5ff.) wird als Gesundheit angesehen. Das Überwiegen einer der drei Säfte: Schleim (phlegma), gelbe oder schwarze Galle (cholos), erscheint als Krankheit. (Lepenies 30) Walter Müri hat argumentiert, dass Melancholie als vierte und imaginäre Position im klassischen Vierelemente und -temperamentenschema nur aufgrund eines Systemzwangs

hineingeraten war; man wollte kein drei-, sondern ein viergliedriges Schema haben. (Müri 27f., 31)

Lepenies betrachtet die an der Differenz von Ordnung und Unordnung orientierte Melancholie-Auffassung bei Robert Burton. Seine Methode überträgt diese Auffassung auf den Staat oder die Gesellschaft – einen Zwischenbereich, der nicht so universal ist wie die antike oder mittelalterliche Kosmogonie und auch nicht so mikrologisch wie die mittelalterliche und die arabische Medizin. (Lepenies 30) Lepenies fasst Melancholie als Ordnungsverlust auf bezogen auf Burtons utopischen Entwurf einer von Klarheit und Ordnung gekennzeichneten Gesellschaft. Auf diese Weise ist Melancholie „das negative Abziehbild, das sich von der Utopie durch Aufstellung der Gegensätze lösen läßt“. (Lepenies 31) Bei Burton sind nach Lepenies Melancholie als Metapher des Missvergnügens am Staat und Utopie als ins System mitgebrachte Staatshoffnung miteinander verklammert. (Lepenies 33) Utopie erscheint also als Palliativ gegen die System und Ordnung bedrohende Melancholie. (Lepenies 41) Die antimelancholische Ordnung wirke aber mit ihrer Einförmigkeit wiederum melancholieinduktiv. Lepenies bezieht sich noch auf die psychiatrische Forschung, um das Wechselverhältnis von Ordnung und Unordnung in dem Diskurs der Melancholie zu bekräftigen.

Das Streben nach perfekter Ordnung, die – einmal verwirklicht – keine Langeweile und auch keine Melancholie mehr entstehen lassen würde, trägt aber in sich eine eigenartige Dialektik. Je höher der Grad der Ordnung ist, der erreicht wird, je feiner die Abstimmungen im System sind, je genauer eine Aktion zur anderen passen muss – desto anfälliger wird das System. (Lepenies 174)

Martina Wagner-Egelhaaf hat die Thematik ausgeweitet und für ein Wechselverhältnis von Ordnung und Unordnung im Diskursfeld der Melancholie argumentiert. Aufgrund eines Systemzwangs in das antike Schema der vier Elemente - Körpersäfte und Temperamente - hineingeraten, exponiert die Melancholie nach ihr einerseits diese Ordnung und markiert andererseits ihre Krise, die Abweichung von der Ordnung. So wie die Viersäftelehre auf dem

Prinzip der wohlausgewogenen Mischung der Säfte gründet, bemisst auch Pseudo-Aristoteles das Ideal der Melancholie, das ihre Befähigung zu hervorragender geistiger Leistung bedingt, am Kriterium des Gleichgewichts von Quantität und Qualität der melancholischen Mischung. Der Verlust des Gleichgewichts kann als zwei diametral entgegengesetzte Abweichungen vorkommen: eine kalte Mischung der schwarzen Galle macht den Melancholiker träge und depressiv, eine warme lässt ihn toll werden. (Wagner-Egelhaaf 196) Dieses früh angelegte binäre Modell der Melancholie bleibt nach Wagner-Egelhaafs überzeugenden Beobachtungen strukturbildend bis in die Gegenwart, zum Beispiel in Gegenüberstellungen wie Melancholie und Manie, Melancholie und Hypochondrie, Enthusiasmus und Schwärmertum.

Des Weiteren bezieht Wagner-Egelhaaf dieses die Melancholie konstituierende Wechselverhältnis von Ordnung und Unordnung auf ihre These, dass sich Melancholie wesentlich als ein Bilddiskurs darstellt. Die Bilder der Melancholie sind nach ihr durch Ordnungs- respektive Unordnungsstrukturen gekennzeichnet. Das beginnt bei den Darstellungen makrokosmischer und mikrokosmischer Korrespondenzen und setzt sich im *Melencolia*-Stich Albrecht Dürers fort, der eine Unordnung seiner Gegenstände in der Ordnung des Bildrahmens inszeniert. Für die Stilleben wird das Wechselverhältnis von Ordnung und Unordnung zum bedeutungskonstitutiven Stilmerkmal. (Wagner-Egelhaaf 197) „Ordnung und Unordnung sind nun nicht Merkmale eines spezifischen Bildtyps, sondern die notwendigen Bedingungen einer jeglichen Bildrepräsentanz“, so Wagner-Egelhaaf. Esther Fischer-Homberger hat von „Zustandsbildern“ der Melancholie gesprochen, die sich im Prozess der immer offenkundiger werdenden Referenzlosigkeit der Krankheitssymptome kristallisieren. (Fischer-Homberger 7, 9, 145f.) Melancholie als Zustandsbild, das gesehen und erkannt werden will, bezieht wiederum

Wagner-Egelhaaf auf die von Walter Benjamin im emphatischen Sinne verstandene Darstellung, für die er den Begriff der Ostentation geprägt hat.

2.3.3. Land

„Worauf Gottschalk Ausschau hielt, war Farmland, auf dem er, in einigen Jahren, mit seinem ersparten Geld Rinder und Pferde züchten wollte“ (M 21), heißt es bereits auf Gottschalks erster Reise nach seiner Ankunft in Afrika, die ihn nach Windhuk führt. Bald folgen weitere Informationen, die den Kontext der Landnahme in Afrika beleuchten. Für Angehörige der Schutztruppe gibt es zinsgünstige Kredite, wenn sie in Südwestafrika Land kaufen wollen. (M 22) In einer Tagebucheintragung aus seiner naiven Phase freut sich Gottschalk auf die Kultivierung Afrikas, in dem es „einmal Augen geben wird, die Goethe lesen und Ohren, die Mozart hören“. (M 24) Die Aussicht darauf gründet sich auf dem Besiedlungsplan, von dem von Tresckow berichtet. Das gesamte Gebiet der Herero soll an Deutsche gegeben werden: „Angeblich das beste Land in Südwest, gute Weiden und verhältnismäßig viel Wasser“. (M 24) Wenstrup betrachtet die Vernichtungsstrategie im Krieg gegen die Eingeborenen als „Ausrottung mit System“, die auf Landnahme abzielt. (M 27) Wenn er davon spricht, dass man Siedlungsgebiet haben will, benennt er den Zusammenhang, für den der Kolonialschriftsteller Hans Grimm mit seinem gleichnamigen Roman den Ausdruck „Volk ohne Raum“ (1926) geprägt hat. Der Traum von der Kultivierung Afrikas zum deutschen Siedlungsgebiet wird auch von dem Humifikationsproponenten⁵¹ in seiner Rede an die Truppe genannt: „Hunderttausende von Deutschen könnten aus der quetschenden Enge des Vaterlandes hier eine neue deutsche Heimat finden, wenn es gelänge, dieses Land zu kultivieren.“ (M 73)

⁵¹Vgl. S. 142f.

Nach dem Friedensvertrag mit den Aufständischen gegen Ende des Romans wird die neue Ordnung im Schutzgebiet knapp geschildert. Die Stämme der Herero und der Hottentotten sind enteignet. Keiner von ihnen darf Grundstücke besitzen oder Viehzucht betreiben. (M 408)

Die Übernahme des afrikanischen Landes durch die Weißen bedeutet die Zerstörung der gesellschaftlichen Strukturen der Einheimischen. Darauf gründet die neue Ordnung nach dem verlorenen Krieg, so wie die gesellschaftliche Ordnung davor auf dem Landbesitz basierte. Die emphatische Verknüpfung von Raum mit der politischen Organisationsform des Staates kommt in den rechts- und staatsrechtlichen Schriften von Carl Schmitt zum Ausdruck. Sie seien an dieser Stelle wegen der darin hervorgehobenen „Einheit von Ordnung und Ortung“ erwähnt. Schmitts Auffassung lässt sich zur Einsicht in die Radikalität der in Südwestafrika eingetroffenen Veränderung anführen, die die Urgründe der gesellschaftlichen Struktur betreffen. (Dünne 376f.) In der Einheit von Ortung und Ordnung besteht für Schmitt der originäre Charakter des Raums, der für ihn die Funktion eines „Urgrunds“ politischen Handelns erfüllt. Von dem Hintergrund der Landenteignung der eingeborenen Südwestafrikaner erzählt das dritte „Landeskunde“-Kapitel des Romans *Morenga*. Die Begegnung zwischen deutscher Ordnung und afrikanischer Unordnung mit der daraus resultierenden Irritation bildet die zentrale Achse, um die sich die Handlung dieses Kapitels entfaltet.

2.3.4. Wolfgang Kayzers und Michail Bachtins Konzeptionen des Grotesken

Die „Landeskunde“-Kapitel nehmen eine besondere Stellung im Roman *Morenga* ein. Dort gibt es z.B. erzählende Ochsen. Heinar Kipphardt hat während seiner Lektoratsarbeit am Roman beharrlich versucht, Uwe Timm dazu zu bringen, diese Kapitel zu streichen. (Hielscher *Uwe Timm* 91) Sie schienen nicht zu dem oft als dokumentarisch wahrgenommenen Stil des Romans zupassen.

Martin Hielscher hat die herrschaftskritische Dimension des Romans *Morenga* im Hinblick auf drei zentrale Merkmale seiner Poetik betrachtet. Das erste ist das Arrangement der zitierten Dokumente im Roman. Diese führen nach Hielscher die deutsche Mentalität der kolonialen Zeit vor, die „ethnische Säuberungen“ jeglicher Art erst ermöglicht. (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 465) Wir können hinzufügen, dass sie dies in einer – mit Walter Benjamin zu sprechen – melancholisch-ostentativen Geste tun. Das Emphatische dieses Zitierens hat Uwe Timm selbst hervorgehoben:

Es gibt ja dokumentarische Teile im Buch, und das hat dann seinen guten Grund: Über die damalige Prügelstrafe kann man nichts mehr erfinden, was heranreicht an das, was man in Dokumenten findet. Man muß also die Dokumente selbst sprechen lassen. Soll man mit der Nilpferdpeitsche oder mit dem Täuende prügeln? So etwas kann man nur zitieren. (Durzak 325f.)

Das zweite Charakteristikum des Romans, an dem Hielscher seine subvertierende Logik abliest, ist die Sprache der Ochsen. Das Verstehen der Tiere ist eins der Leitmotive des Romans und in dem ersten „Landeskunde“-Kapitel erzählen Ochsen. Wir wollen die sprechenden Ochsen in *Morenga* in einen Zusammenhang einbetten, den Christof Hamann für das spätere Werk Uwe Timms *Der Mann auf dem Hochrad* unter dem Begriff „grotesker Realismus“ untersucht hat. (Hamann, „Grotesker Realismus: Uwe Timms ‚Der Mann auf dem Hochrad‘“) Das Groteske ist eine Kategorie, die sich für das Verständnis der „Landeskunde“-Kapitel in *Morenga* und ihres Verhältnisses zu den anderen Teilen des Romans als sehr hilfreich erweist. Wir richten uns nach Michail Bachtins Groteske-Konzept, das er in seiner Untersuchung *Rabelais und seine Welt* (1965) insbesondere in Auseinandersetzung mit Wolfgang Kayser's Studie *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) formuliert, und folgen dafür Hamanns Zusammenfassung.

Sowohl Kayser als auch Bachtin beginnen bei der Etymologie des Wortes ‚grotesk‘. „In der Renaissance“, heißt es bei Bachtin

erscheint auch zum ersten Mal der Begriff ‚Groteske‘, zunächst jedoch in einer ganz speziellen Bedeutung. Ende des 15. Jahrhunderts wurde in Rom bei der Ausgrabung der unterirdischen Teile der Thermen des Titus eine bis dahin unbekannte Art römischer Ornamentenmalerei entdeckt. Diesen Ornamentstil nannte man la grottesca, abgeleitet von dem italienischen Wort grotta (Grotte). (Bachtin 82)

Wolfgang Kayser sieht wie Bachtin die Besonderheit dieser Ornamente darin, dass die „klare[] Trennung zwischen den Bereichen des Gerätehaften, des Pflanzlichen, des Tierischen und des Menschlichen, die der Statik, die der Symmetrie, die der natürlichen Größenordnung“ (Kayser 22) aufgehoben sind. Nach Bachtin setzt

[d]as wiederentdeckte römische Ornament [...] seine damaligen Betrachter durch einen ungewohnten, merkwürdigen, spielerischen Umgang mit Pflanzen-, Tier- und menschlichen Formen, die ineinander übergingen und quasi auseinander entstanden, in Erstaunen. Nichts war zu spüren von jenen scharfen und stabilen Grenzen, die im herrschenden Verständnis diese ‚Reiche der Natur‘ voneinander trennten: hier, in der Groteske, wurden sie kühn übertreten. Ebenso vermißte man die gewohnte Statik in der Darstellung der Wirklichkeit: es gibt keine Bewegung einer festen pflanzlichen oder tierischen Form in einer ebenso festen und dauerhaften Welt: vielmehr wandelt sie sich zur inneren Bewegung des Lebens selbst, die sich ausdrückt im Übergang von einer Form zur anderen, in der ewigen Unfertigkeit des Lebens. (Bachtin 82f.)

Beide Autoren bestimmen also Grenzüberschreitungen zwischen Gegenständlichem, Pflanzlichem, Tierischem und Menschlichem als entscheidendes Merkmal des Grotesken. Für Kayser liegt bereits für die Renaissance in der Ornamentik nicht nur „etwas Spielerisch-Heiteres, Unbeschwert-Phantastisches, sondern zugleich etwas Beklemmendes, Unheimliches angesichts einer Welt, in der die Ordnungen unserer Wirklichkeit aufgehoben waren“. (Kayser 22) Kayser analysiert künstlerische Arbeiten zwischen dem 16. und 20. Jahrhundert und konzentriert sich dabei auf die unheimlich-schreckenerregende Seite des Grotesken. In der komischen Variante des Grotesken sieht er dagegen eine „Verharmlosung“. (Kayser 28) Ausgehend von diesen Einsichten definiert er das Groteske als „die entfremdete Welt“. (Kayser 198) Mit Hamann gesprochen: „Die im Grotesken dargestellte Welt ist uns fremd, weil die gewohnten Deutungsschemata in ihr versagen; ebenso wenig können wir dann auch einer grotesken Welt einen Sinn abgewinnen.“ (Hamann, „Grotesker Realismus“ 130)

Bachtin zufolge ist Kayzers Konzept des schreckenerregenden Grotesken nicht falsch, aber zeitlich begrenzt: Diese Kayserische Definition ist nur auf einige Beispiele der modernistischen Groteske anwendbar, auf die romantische Groteske trifft sie schon nicht mehr ganz zu und zur Beschreibung früherer Stadien ist sie völlig ungeeignet. (Bachtin 99) Bachtin rückt ins Zentrum seines Interesses diese „frühere(n) Stadien“ des Grotesken: die Zeit der Renaissance und insbesondere den Roman von Francois Rabelais *Gargantua und Pantagruel*. Dort werden ganz andere Aspekte zentral: die des Leibes, des Lachens und der Utopie.

„Die Grenzen“, so heißt es an einer anderen Stelle in Bachtins *Rabelais und seine Welt* „sind aufgehoben, es kommt zu einer Vermischung von Körper und Außenwelt.“ (Bachtin 352) In der Volkskultur der Renaissance steht der groteske Leib im Vordergrund und ist gegenüber seiner Umwelt offen. Diese Kultur feiert im Karneval eine Umstülpung und Parodie der Hochkultur. Mit der Verkehrung von unten und oben, Erde und Himmel sowie Hintern und Kopf stellt ein solches Fest die herrschende Ordnung buchstäblich auf den Kopf. Das Lachen, das dabei hervorgebracht wird, ist nicht wie Kayser meinte, ein bitteres, höhnisches, zynisches, sondern ein fröhliches und befreiendes. Denn die Umkehrung zerstört und vernichtet nicht nur, sie hat auch eine „positive und erneuernde Bedeutung“, sie ist „ambivalent“:

Sie zieht nicht einfach ins Nicht-Sein, in die absolute Vernichtung, sondern holt, im Gegenteil, die Dinge herab in die fruchtbare Basis, dorthin, wo Empfängnis und Geburt stattfinden, wo alles im Überfluß wächst. Nichts anderes bedeutet ‚Unten‘ für den grotesken Realismus, als die erneuernde Erde und den Schoß, von unten kommt immer ein neuer Anfang. (Bachtin 71)

Mit seinen Umkehrungen und grotesken Darstellungen erreicht der Karneval, wenn auch nur kurzzeitig, eine Subversion der herrschenden Ordnung. Indem er hierarchisch organisierte Binäropositionen, zum Beispiel oben versus unten, zerstört, lässt er Alternativen aufscheinen, die befreiend wirken. Das Veränderungspotenzial dieser Befreiung besteht in der Erschließung von neuen Wahrnehmungsarten.

Der Karneval [...] befreite von der Macht der offiziellen Weltanschauung, erlaubte, die Welt auf andere Weise zu sehen: ohne Angst und Andacht, sehr kritisch, aber positiv und ohne Nihilismus, denn er erschloß das reiche materielle Prinzip der Welt, das Werden und den Wechsel, die Unüberwindlichkeit und den ewigen Triumph des Neuen, die Unsterblichkeit des Volkes. (Bachtin 316)

Peter Fuß hat Kritik am utopischen Moment des Grotesken geübt. (Fuss) Nichtsdestotrotz nutzen

Timms „Landeskunde“-Kapitel im Roman *Morenga* das Groteske, um die Möglichkeit einer anderen Weltsicht aufscheinen zu lassen.

3.2.5. Missionar Gorths Weg in Südwestafrika

Das Karnevaleske wird im ersten „Landeskunde“-Kapitel des Romans *Morenga* mit einer Grenzüberschreitung zwischen der menschlichen und der tierischen Welt angekündigt. Das Gesicht des Missionars Gorth, der fünfzig Jahre vor Gottschalk in der Missionsstation Warmbad ankommt, zeichnet sich durch eine „Ähnlichkeit mit einem Schaf“ aus. (M 118) Diese Ähnlichkeit macht Gorth für die Hottentotten zu einer Sehenswürdigkeit, zu einer ersehnten Kuriosität:

Und zwar nicht mit irgendeinem Schaf, sondern, wie die Gerüchte, die seit Wochen umherliefen, zu berichten wußten, mit dem feinwolligen Merinoschaf, das in dieser Gegend noch selten war. Lag es an der Länge seines Kinns oder an den eng beieinanderstehenden hellen Augen, oder war es das leicht gewellte, krisselige Haar? Als der Fremde die wartenden Hottentotten mit einem milden Lächeln begrüßte, verstärkte sich das Schafige in seinem Gesicht. Da brandete ihm ein begeisterter Jubel entgegen. (M 118f.)

Die Geschichte Gorths ist eine „Vorwegnahme dessen, was der Oberveterinär Gottschalk im Roman durchlebt“. (Hielscher, *Uwe Timm* 90) Die Hinweise darauf beginnen mit der Assonanz der Namen Gottschalk und Gorth und der zusätzlichen Entsprechung zwischen der Bedeutung von Gottschalk – Gottes Knecht – und Gorths Beruf als Missionar. Das Klavier, von dem Gottschalk in seinem zukünftigen Wohnzimmer träumt, bringt Gorth ins Land, um seine Predigten zu begleiten. Wenn der Text darauf hinweist, dass Gorths Klavier das zweite in Südwestafrika ist und das erste fünfundzwanzig Jahre früher von der Missionsstation von dem einheimischen Häuptling Jager Afrikaner erbeutet worden ist, so ist das ein Verweis auf die

subversiven Effekte auf die Hochkultur, die deren Begegnungen mit der afrikanischen Kultur mit sich bringen: „Man hatte es säuberlich auseinandergenommen, damit jedes Stammesmitglied seinen Anteil bekommen konnte. Die Teile blieben aber tonlos.“ (M 120) Wenn unmittelbar nach dem Klavier „ein toll quiekendes Schwein“ vom Wagen heruntergebracht wird, ist das eine weitere Verwischung von Grenzen, denn die Geräusche von Schweinen und einem Klavier gehören normalerweise getrennten Kulturbereichen an. Es handelt sich um die erste Sau im Land, die Gorth auf eigene Kosten hierher gebracht hat, um die Einheimischen an den Genuss von Schweinefleisch zu gewöhnen und somit dem Islam unzugänglich zu machen. (M 120)

Gorth hat sich schon in Deutschland auf die Auseinandersetzung mit dem sogenannten falschen Propheten vorbereitet (M 132), der Knudsen, seinen Vorgänger in Bethanien, zermürbt und vertrieben hat. (M 129) Der falsche Prophet untergrub zentrale Punkte von Knudsens Lehre, zum Beispiel behauptete er, nicht der demütige und friedfertige Gläubige ist gottgefällig, sondern der Handelnde. Er wusste seine Behauptungen mit Bibelziten zu bekräftigen. Außerdem zerstörte der Hottentottenprophet erfolgreich das Gegensatzpaar gut versus böse, indem er überzeugend argumentierte „Aus Bösem kann Gutes werden“:

Wenn man den Herero ein Rind stiehlt, die Tausende von diesen Rindern halten, auf satten Weiden, Rinder, die sie selbst gar nicht verzehren können, die an Altersschwäche sterben, wenn man also eines dieser Rinder stiehlt und dann schlachtet und von dem Fleisch die Kinder des Stammes speist, von denen viele Hungers sterben, aber von dem gestohlenen Fleisch leben könnten, dann ist Knudsens Gott der allmächtige Gott der Rinder, aber nicht der Hottentotten und erst recht kein gütiger Gott. (M 130)

Die versammelten Gemeindemitglieder finden diese Argumentation überzeugend, umso mehr, da Knudsen keine Gegenargumente vorbringen kann. Knudsen hat davor in mühevoller Arbeit den wegen seines kargen Landes vom Viehdiebstahl lebenden Stamm überzeugt, dass Diebstahl etwas Böses sei. Jetzt ist er ratlos (M 131) oder er droht dem Hottentottenpropheten Schläge an. (M 130) Knudsen fällt vom Fleisch, er ist schlaflos und beginnt zu grübeln, obwohl er „ein Mann

des geraden Gedankens“ ist. (M 131) Die Interpretationskompetenz des Hottentottenpropheten stellt für Knudsen die Fundamente seines Wissens mit einer vernichtenden Radikalität infrage: „Dieser Knudsen erinnerte nur noch von fern an den alten Knudsen, und selbst dann konnte man die geknickte Haltung der Gestalt erkennen.“ (M 131) Was Knudsen quält, ist nicht die Enttäuschung über die Gemeindemitglieder, sondern der „bohrende[.] Zweifel“, ob dieser Prophet nicht vielleicht doch recht habe. (M 131)

Das revolutionäre Potenzial einer selbstständigen Auslegung der Bibel wird im Roman anhand des „falschen Propheten“ Shepperd Stürmann geschildert, auf den wir im zweiten Teil dieser Arbeit zu sprechen kamen. Der Gouverneur Südwestafrikas hält Shepperd Stürmann für verantwortlich für den Aufstand, wie einem Brief an den Reichskanzler zu entnehmen ist, aus dem der Text zitiert. (M 80) Horst Drechslers Studie über das koloniale Namibia enthält einen Hinweis auf die historische Persönlichkeit Shepperds. Er hat entschieden dazu beigetragen, dass der wichtigste Nama-Anführer Hendrik Witbooi die Rebellion gegen die Deutschen aufgenommen hat. Mithilfe Stürmanns hat Witbooi Christen zum Kampf gesammelt, die unter dem Einfluss der christlichen Mission in Südwestafrika standen.⁵² (Drechsler 183)

In seinem Artikel „The Subversive Nature of the Gospel“ fasst Gunther Pakendorf die Geschichte der Missionsbewegung in Afrika zusammen als eine Geschichte größtenteils verfehlter Absichten der Missionare, die Heiden von ihrem als kümmerlich eingeschätzten Dasein zu befreien. (Pakendorf, „The Subversive Nature of the Gospel“ 128) Es stellte sich nämlich heraus, dass die Heiden keine solche Befreiung wünschten, ganz im Gegenteil wurden viele Missionare im heutigen Namibia anfangs vertrieben und manche sogar getötet. (Pakendorf, „The Subversive Nature of the Gospel“ 128f.) Wir haben im ersten Teil dieses Kapitels auch

⁵² Der Hinweis ist von (Pakendorf, „The Subversive Nature of the Gospel“ 134).

Paul Michael Lützelers Analyse der zentralen Bedeutung religiöser Missionierung für den Roman *Morenga* genannt.

Der Missionar Knudsen wird vom Aufklärer zum Objekt einer Aufklärung, obgleich er für sie nicht offen ist. Er löst die unerträglich gewordene Lage, indem er Afrika verlässt und in seine Heimat Norwegen zurückkehrt. Davor konfrontiert der Text seine Leser mit der eigentlichen Prinzipienlosigkeit von Knudsen. Bei seiner Abreise will er das silberne Kreuz mitnehmen, das die Gemeinde erworben hatte, und somit selbst gegen das Gebot verstoßen, nicht zu stehlen. Da verprügeln ihn die wenigen an seiner Seite verbliebenen Gemeindemitglieder – und er verliert die oberen Schneidezähne. (M 123f) Die ersten Prügel hatte Knudsen bereits bezogen, als er eines Nachts wie gewöhnlich eines seiner jungen Gemeindemitglieder besuchen wollte. (M 132) Es bleibt offen, ob es sich um Pädophilie handelt – in diesem Fall wäre Knudsen mit dem Aristokraten Shelton aus dem dritten „Landeskunde“-Kapitel verbunden. (M 292) Der physische Übergriff auf Knudsen geschieht, nachdem die Gemeindemitglieder mit den Argumenten des Hottentottenpropheten konfrontiert worden sind.

Gorth ist deutlich offener für die Erweiterungen und Umkehrungen seines Weltbildes und er wird durch die Begegnungen mit den Nama selbst erfolgreich missioniert. Wenn Lukas, sein einheimischer Begleiter, nach dem Genuss seiner Daggapfeife in einem Begeisterungstaukel zu tanzen beginnt und zu Gorth sagt:

das ist die Sprache meiner Hände, hier, meiner Füße, sieh, die Sprache meiner Nase, meiner Ohren, eine Kopfsprache, hör, eine Herzsprache, eine Verdauungssprache, eine Sprache, die auch die Rinder verstehen, die Fettschwanzschafe, der Schakal, die Antilope, die Sandvipere, die Dornbüsche, die Warteinbißchen (M 133f.),

dann ist Gorth befremdet aber auch interessiert. Er verspürt „ein merkwürdiges Grausen [...], in dem zugleich auch etwas von Neugierde war“. (M 134) Seiner Verlobten teilt er mit, dass es ihm

„glänzend“ geht und beschreibt das Leben der Hottentotten in Sätzen, die seine Faszination verraten und den Allmächtigen unerwähnt lassen. Die Verlobte soll in Warmbad bleiben und warten, doch nach der Lektüre dieses Briefes entschließt sie sich, Gorth sofort nach Bethanien zu folgen. (M 134f.)

Die größte Grenzüberschreitung im Kapitel sind die sprechenden Ochsen, Mitglieder einer archaisch-heiligen Ochsenfamilie. Die Geschichte Südwestafrikas, die der Ochse mit dem Namen Roter Afrikaner aus der Perspektive der Rinder erzählt, beginnt mit ihrer Unterwerfung durch die Menschen. Diese Geschichte impliziert eine Parallele zwischen der Unterwerfung der Rinder und der Unterwerfung der Einheimischen durch die Kolonisatoren. Der Rat des Stammes, bei dem Gorth auf dem Weg nach Bethanien zwei Wochen verbringt, versammelt sich vor seiner Abreise und bittet ihn, länger zu bleiben. Gorth fühlt sich danach beschwingt, „daß es diesen Stamm nach Gottes Wort verlangte“. (M 138) Da greift der Rote Afrikaner korrigierend ein, die Eingeborenen wollten eigentlich die Erleichterungen für ihr Leben, die Gorths Taschenfeuer und seine Jagdbüchse mit sich brachten, und nicht das Wort Gottes. So hätte auch die Ahnin des Roten Afrikaners, die Kuh Vielfleck, aus pragmatischen Gründen in die Unterwerfung durch Wundknie eingewilligt, nachdem er ihr einen Dorn aus dem Huf gezogen hatte.

Mit den Ochsen gibt der Roman den Unterworfenen eine Stimme. Wir haben bereits über die Unmöglichkeit gesprochen, die Stimmen der Eingeborenen in einem deutschen Roman auf adäquate Weise verlauten zu lassen und Martin Hielscher spricht in diesem Zusammenhang von einem „listig-subversive(n) Ersatz für eine Leere, die bleiben muß, weil die Unterlegenen ihre Geschichte noch nicht selbst erzählen können“. (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 467). Wenn ein Ochse aber Gorth in seiner Schwärmerei von der Sehnsucht der Einheimischen nach dem Wort Gottes und nach dem ewigen Leben korrigiert,

dann werden genau jene Differenzen thematisiert, die die Unfähigkeit des Privilegierten ausmachen, die Perspektive des Unterdrückten zu verstehen. Wenn ein Ochse einen Zusammenhang besser als Gorth versteht, dann wird die für das westlich-rationale Verständnis als fundamental geltende Auffassung umgestülpt, dass Tiere nicht sprechen und nicht verstehen können. Hier ist es genau umgekehrt: Trotz seiner aufrichtig guten Vorsätze für die Einheimischen versteht sie Gorth im Vergleich zum Roten Afrikaner nicht. Die persönliche Unterwerfungsgeschichte des Ochsen gibt ihm gegenüber Gorth den entscheidenden Vorteil. Die Radikalität der Nicht-Entsprechung mit den Erwartungen und Einstellungen eines Europäers ist eben in den sprechenden Tieren gegeben.

Gorth ist dann später nicht überrascht, dass er den Ochsen sprechen gehört hat und das ist, was ihn am meisten erstaunt. (M 140) Die Szene ist so angelegt, dass das schwere Ziehen des Wagens dem Ochsen das Sprechen erschwert und sogar unmöglich macht, so wie die Unterdrückten oft aus schlichter physischer Erschöpfung nicht zum Denken und Sprechen kommen. Um den Ochsen zu hören, hat sich Gorth angepasst: Er hat seinen Schritt verlangsamt und geht schließlich neben ihm, damit das Tier nicht so laut reden muss. Wenn Gorth dann als Antwort auf die Erzählung des Ochsen aus der Bibel tröstend zitieren will, erzählt der Ochse von dem Missionar, der den Hottentotten gepredigt hatte: „Auch sind die Haare auf eurem Haupt alle gezählet. Darum fürchtet euch nicht, denn ihr seid besser denn viele Sperlinge.“ (M 140) Somit stellt er eine Parallele her zu der Ungleichheit in den Stellungen von Hottentotten und Weißen. Der entscheidende Satz: „In eurem Himmel haben die Tiere keinen Platz.“ (M 140) bezieht sich auf die Beschränktheit der Perspektive der Weißen, selbst wenn sie aufrichtig wohlmeinend sind. Ihre Perspektive impliziert immer Ausgrenzung.

Es wird von der Exklusion der Tiere aus dem Paradies der Weißen gesprochen, stellvertretend für die Exklusion der Hottentotten von den Privilegien der Weißen. Die Grenzen zwischen Tieren und Menschen sind fließend in der karnevaleske Züge aufweisenden Erzählung über Gorths Reise in Südwestafrika (Holdenried 145) und so reicht Gorth eine Verlangsamung seines Schrittes, um den Roten Afrikaner zu hören. Das gelingt Gottschalk außerhalb dieses speziellen Zusammenhangs nicht mehr, auch wenn er Veterinär ist. Nur in den „Landeskunde“-Kapiteln herrschen die Gesetze des Karnevals, unter denen echte Umkehrungen der Perspektiven möglich sind. Der Nama Rolfs, dem Gottschalk veterinärmedizinisches Wissen vermittelt hatte, rät Gottschalk während seines Aufenthalts im Lager der Aufständischen, sich die Geschichte von Klügges Fass von einer Kuh erzählen zu lassen. Gottschalk hat genug Alkohol getrunken, um den Versuch zu wagen, vernimmt aber trotzdem nur ein Mampfen, Rülpsen und gelegentliches Muhen. Wenn er Rolfs sagt, er versteht sie nicht, will dieser sich ausschütten vor Lachen: „Du willst ein Arzt der Rinder sein, aber kannst sie nicht einmal verstehen.“ (M 426) Es ist auch außerhalb des karnevalesken Kontextes, in dem vom Tode Rolfs berichtet wird, sodass nichts von dem Horror dieses Todes weggenommen wird. Nachdem etliche aufständische Anführer liquidiert worden sind, sammelt Rolfs selbst ein paar Mann für einen Kampf auf Leben und Tod, bringt es dann aber nicht fertig, die hochnäsigen Weißen abzuknallen, deren Karren er abgefangen hatte. Er lässt sie nur auspeitschen, was sie täglich mit seinen Schwestern und Brüdern tun. Nach seiner Festnahme wird er von einem ungeübten Gefreiten gehenkt und stirbt „in gräßlichen Verrenkungen am Galgen“. (M 425)

Die existenzialistische Spur des Romans lässt sich auch an der Entwicklung Gorths verfolgen. Er beginnt eine Selbstentfremdung wahrzunehmen, die insbesondere an einem Traum geschildert wird. (M 145) Zudem lässt die Ähnlichkeit seines Gesichts mit einem Schaf nach (M

145) – mit zunehmender Entwicklung der Persönlichkeit emanzipiert sich das Gesicht von der Ähnlichkeit mit einem Tier. Im Unterschied zu Gottschalk gelingt Gorth nach einem Daggapfeifchen auch der Tanz mit den Nama: „Wie von Ketten befreit sprangen Gorths Beine.“ (M 134) Er versteht die Sprache der Ochsen. Aber er muss diese erfolgreiche vorkoloniale Teilnahme an der fremden Kultur mit Wahnsinn und Tod bezahlen. Gorths sonderbare Predigt zwei Tage vor seinem Tod wird mit dem Wort „fantasieren“ eingeführt, ein Verweis auf Gottschalks ausgeprägte Einbildungskraft. Diese Predigt erscheint als ein Lob der Umkehrung tradiertter Ordnung und Wahrnehmung für einen Weltzusammenhang jenseits der anthropozentrischen Sicht:

Er redete laut und gut verständlich: Warum haben die Ochsen keinen Platz im Himmel. Haben nicht Ochs und Esel an der Krippe des Christkinds gestanden? Wer hat sie überlistet? Bislang habe ich Ochsen nur unter dem Verzehrasspekt gesehen. Dieses Fressen und Gefressenwerden, spricht der Herr und Heiland, muß das sein? Denn aus Bösem kann Gutes werden. Ist nicht in dem Bösen auch ein Fünkchen Gottes? Auch der Diebstahl der Rinder ist Gutes, wenn nur die Rinder einverstanden sind mit ihrem Verzehr. [...] Taub war ich wie ein Stein, auf den man schlägt mit einem Stock. Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt auch er; und haben alle einerlei Odem [...] Die Wolken waren Wasserträger nur, jetzt sehe ich, sie sind die Kissen, auf denen die Winde ruhen. (M 148)

Anhand einer biblischen Sprache werden die Geste von Aufbruch und das Fruchtbare in der vom kranken Gorth gepredigten anderen Weltsicht betont. Sein Wahnsinn erscheint als der Zustand mit einer weiter reichenden Einsicht. Der Abschlusssatz verbindet diese letzte Predigt Gorths mit Gottschalks Bemühungen um eine Beschreibung der Wolken. Vor dem bald darauf folgenden Tod Gorths steht ein Satz, der auf Büchners Erzählung *Lenz* verweist: „Nur daß seine Zähne manchmal so laut klappernd aufeinanderschlügen, störte ihn.“ (M 150) Michaela Holdenried hat darauf aufmerksam gemacht, dass Büchner in Timms Roman eine große Rolle spielt, „wegen seiner Vermittlungsposition zwischen sozialrevolutionärer Einstellung und der Fokussierung auf der psychischen Verfasstheit des Einzelnen“. (Holdenried 140) Auf eine auf den ersten Blick paradoxe Art verbindet das Motiv „Wahnsinn“ Gorth nicht nur mit *Lenz* aus der

gleichnamigen Erzählung Büchners, sondern auch mit Klügge aus dem zweiten „Landeskunde“-Kapitel.

2.3.5. Klügge und die Gesetze des Marktes

Das zweite „Landeskunde“-Kapitel beschäftigt sich mit den Wirtschaftsinteressen von kleinen Geschäftsleuten als Veränderungskraft in Südwestafrika. So wie im ersten „Landeskunde“-Kapitel gibt es hier einen Hauptprotagonisten, dessen Weg durch das fremde Land somit einen exemplarischen Charakter bekommt.

Das karnevaleske Treiben beginnt im zweiten „Landeskunde“-Kapitel im Zeichen des Todes. Strauße in Bethanien werden zu Tode gehetzt, weil ihre Schwanzfedern zum begehrten Statussymbol auf Hüten in Paris und Berlin geworden sind. (M 177) Die Nachfrage steigt viel schneller, als das Angebot mithalten könnte – die tödliche Hetzjagd der Tiere wird auf ökonomische Gesetzmäßigkeiten bezogen. (M 177f.) Diese Geschichte ist explizit als Fortsetzung der Geschichte von Gorth gekennzeichnet: seinen Tod sowie das Verlassen von Missionar Knudsen deutete der Häuptling David Christian als „schlechtes Zeichen“, schwor sich, nie wieder zu trinken und verbat das Trinken von Alkohol im gesamten Gebiet seines Stammes. (M 179) Dieses Verbot stellt für den wirtschaftlich ambitionierten Klügge eine große Herausforderung dar. Als er mit seinem riesengroßen Fass voller Branntwein in Bethanien ankommt, muss er erstmal das Trinkverbot überwinden. (M 183)

Mit der Konstruktion von Klügges Fass taucht im Roman das melancholische Motiv des Rechnens auf, das im dritten „Landeskunde“-Kapitel eine zentrale Rolle spielen wird. Auf die „Sinneinheit zwischen Melancholie, Saturn und Mathematik“ haben Klibansky, Panofsky und Saxl hingewiesen (Klibansky u. a. 555), die auch den Stich Albrecht Dürers *Melencolia I* in

der Tradition von *ars geometria* interpretiert haben. Die akribische Konstruktionsarbeit, die Klügge in das Planen seines Fasses investiert, steht im Gegensatz zu der demobilisierenden Wirkung des Alkohols, der darin transportiert wird. Hier werden auch Hintergründe von Klügges Drang nach Reichtum als Selbstzweck geschildert, den der Roman auf seiner existenziellen Spur als Selbstentfremdung kennzeichnet:

Er wollte Geld verdienen und zwar viel. Das Merkwürdige war, daß er dabei nicht daran dachte, was er mit dem Geld einmal machen würde. Er sah sich nicht als Besitzer eines jener weißen Häuser im klassizistischen Stil, die an der Küste standen, Palmen im Garten, windgeschützte Orangerien zur Seite, sondern seine Vorstellung richtete sich allein darauf, wie er zu dem Geld gelangen würde [...]. (M 188)

Klügges erotische Gedichte als Gymnasiast wurden von dem Redakteur der Zeitung, an die er sie geschickt hatte, als „pervers“ eingeschätzt. Nachdem er sie an den Direktor des Gymnasiums weitergeleitet hatte, beschlossen Klügges Lehrer einstimmig sein sofortiges Entlassen aus der Schule. Sie lasen den Gedichten primäre sexuelle Erfahrungen ab und bezichtigten Klügge des sittlichen Verfalls. (M 186f.) Klügges nachfolgende Entfremdung von den eigenen Bedürfnissen und Wünschen, seine Tendenz, sich nach Zielen zu richten, die nicht seine sind, führt der Text auf die frühen Unterdrückungen zurück, die er in der Zeit der Adoleszenz erfahren hat. Der Text versäumt es nicht, den skrupellos geldgierigen und andere Menschen ausnutzenden Klügge auch als Opfer einer Gesellschaft darzustellen, die Sexualität für pervers erklärt und mit konkreten Maßnahmen junge Menschen in ihrer Entwicklung unterdrückt und in ihrer Entwicklung behindert.

Wenn Klügge sich dessen bewusst wird, dass er das große Geld nicht mit langlebigen Waren des täglichen Gebrauchs, sondern mit Alkohol machen kann, muss er das Startkapital für sein Riesenfass verdienen. Dafür schließt er sich dem englischen Kaufmann Morris an, der sich als „bester Kenner des südlichen Afrikas“ (M 192) in der Entfaltung von Konsumbedürfnissen auskennt. Dafür liefert Morris an die Stämme Luxusgüter, Alkohol und Waffen und weiß auch,

wie sie bezahlen sollen – mit von den Herero gestohlenen Rindern. Der Zusammenhang von kapitalistischer Profitstrategie und Krieg wird anhand folgender grotesker Szenen verdeutlicht:

Drei Monate später, am Ostersonntag, konnte man die Frau des Häuptlings Jonker Afrikaner beobachten, wie sie, in der rechten Hand einen Sonnenschirm, mit der linken ihr Rüschenkleid raffend, in zierlichen Sprüngen mit ihren eleganten Schnürstiefeln über die Pfützen sprang, die vom letzten Regenschauer stehengeblieben waren. (M 197f.)

Und nur innerhalb einer grotesken Schilderung lässt sich die konsequente Entwicklung ökonomischer Bedürfnisse zu imperialen Ambitionen mit solcher Prägnanz festhalten:

Klügges Gaumen bestätigte die Richtigkeit der Theorie von Morris, das ganze Windhuk tat es; das Sündenbabel, wie es der nörgelnde Missionar Kleinschmidt jetzt nannte, nahm einen erstaunlichen Aufschwung. Der von Morris mitgebrachte Schmied reparierte kostenlos Gewehre und unterwies die Hottentotten im Gießen von Bleikugeln. Die Frau von Missionar Haddy, die in London als Krankenpflegerin ausgebildet worden war, verband die bei den Überfällen auf die Herero-Herden Verwundeten, und Missionar Haddy geleitete die Gefallenen zur letzten Ruhe, während Thompson den Bi-Ba-Butzemann spielte. Jonker trug sich mit dem Gedanken, ein großes Hottentottenreich zu schaffen, die vielen kleinen Stämme zu vereinen, um so gestärkt die Herero zu unterwerfen und ihre guten Weidegründe zu erobern. Morris, der ihn in diesen Plänen unterstützte, gab ihm den Ehrentitel: der braune Napoleon. (M 200)

Erst als Klügge die Missionarsfrau Kreft verführt hat und ihr einen Heiratsantrag macht, entwickelt er Vorstellungen darüber, was er mit dem verdienten Geld machen würde. Aber auch dann hat er keinen wirklichen Bezug zu diesen Zielen: „Er nannte vielmehr Wünsche, die er oftmals von anderen Händlern gehört hatte.“ (M 214) Er merkt dabei, dass er sich gar nicht sicher ist, ob er mit Sabine Kreft zusammenbleiben will. (M 214)

So wie Gorth erfährt auch Klügge infolge des Kontaktes mit der afrikanischen Wirklichkeit eine Umkehrung seiner Perspektive, deren Schilderung mit melancholischen Motiven erfolgt. Er beginnt zu grübeln. (M 218) Das zunehmende Knirschen in seinen Gelenken ist von einer Vereisung von innen begleitet, die mit dem Motiv „Kälte“ im Zeichen der Melancholie steht. Klügge wird dann in der Melancholikerpose präsentiert, die bereits Wenstrup innehatte: „Klügge saß schweigend, in Decken gehüllt auf einem Stein, die Hand an der Kehle.“ (M 228) Kurz darauf verhindert er die Peitschenhiebe auf einen Zugochsen, mit denen dieser

angetrieben werden sollte. Klügge wirft sich plötzlich schützend vor das Tier mit dem Ausruf „Dies ist Gottes Kreatur“ und liebkost es weinend, so wie in der berühmten Szene von Nietzsche beim Ausbruch seiner Krankheit.⁵³ Dann äußert Klügge seine Reue über sein Profitstreben um jeden Preis mit der Beteuerung, er würde nie wieder versuchen, durch ein Nadelöhr zu gehen.⁵⁴ (M 229) Er behauptet, nur eine gewaltige Flamme könne das Eis in ihm schmelzen und zündet sein Riesenfass an. Das verursacht das größte Feuer, das diese Gegend je gesehen hat. (M 230)

Die Auslegung der Bibel, oder in einem weiteren Sinne Interpretation und das Bestreben nach Verstehen, denen im Roman *Morenga* ein subversives Potenzial zugeschrieben wird, hat in Klügges Geschichte eine Entsprechung in der Auslegung der Schriften Adam Smiths.⁵⁵ Morris' wirtschaftliche Kompetenz motiviert Klügge zu ihrer Lektüre (M 205), doch sein Weg durch Bethanien erzeugt in ihm die Sehnsucht nach einem andersartigen Geschäft: „Freilich ein Geschäft von einer höheren Art. Adam Smith habe schon gesagt, es müßten sich neue Interessen herausbilden, damit sich der Mensch nach oben entwickeln könne.“ (M 230) Klügge interpretiert diesen Grundsatz inzwischen in einem nicht materiellen Sinn. Ähnlich wie Gorth, der die Wolken auf eine neue poetische Art sehen lernte, als „Kissen, auf denen die

⁵³Nietzsche habe, schreibt der Turiner Journalist Ugo Pavia 1932, „die Arme um den Hals des Pferdes einer Mietkutsche geschlungen und wollte ihn nicht mehr loslassen. Er hatte gesehen, wie der Kutscher den Vierbeiner geschlagen hatte und dabei einen so ungeheuren Schmerz empfunden, daß er sich veranlaßt sah, dem Tier seine Zuneigung zu bezeugen.“ (Kilb) Klügges Wandlung vom Recht des Stärkeren und Listigeren hin zur Barmherzigkeit bevor er dem Wahnsinn verfällt gehört in die Reihe von Verweisen auf Nietzsche im Roman *Morenga*. Wenn Doktor Haring im Gespräch mit Gottschalk von seiner Überzeugung spricht, es gelte das Gesetz „Der eine ist Amboß, der andere Hammer. Das sei ein universelles Gesetz: Der Wille zur Macht. Alles andere Philantropie. Die aber bewege nichts.“ (M 258) ist das ein Hinweis darauf, wie Menschen Ideen übernehmen, die in ihrer Zeit im Umgang sind. Allgemein bekannte Formeln wie „Der Wille zur Macht“ können der Philosophie Friedrich Nietzsches nicht gerecht werden, können aber nichtsdestotrotz den Diskurs einer Zeit enorm prägen, wenn sie zur Popularität gelangen. Das ist mit der Philosophie Nietzsches der Fall, die tragisch zur Gestaltung der nationalsozialistischen Ideologie misbraucht worden ist.

⁵⁴Das berühmte Gleichnis Jesu lautet, eher gehe ein Kamel durch ein Nadelöhr, als dass ein Reicher in das Reich Gottes gelange.

⁵⁵Der schottische Moralphilosoph und Aufklärer Adam Smith gilt mit seinem ökonomischen Hauptwerk *Wohlstand der Nationen – Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen* (1776) als Begründer der politischen Ökonomie.

Winde ruhen“ (M 148), versteht auch Klügge die von Adam Smith als Bedingung ökonomischen Fortschritts empfohlene Herausbildung von neuen Interessen inzwischen in einem weiteren Sinn, der über das konkret Materielle hinausreicht. Klügge will „den Holunderbusch suchen“. (M 230) Die Sehnsucht und die Suche nach diesem Busch vereint ihn mit Gottschalks Faszination vom Wunderbusch aus dem letzten Eintrag seiner Notizbücher. (M 432f.) Der Holunderbusch stellt zudem den Bezug zu Klügges Kindheit her. Er erzählt Doktor Dominicus, dem er in der Wüste begegnet, er vermisse in diesem Land am meisten den Kuckucksruf und die Holunderbüsche, von deren Beeren er als Kind eine Suppe mit Grießklößchen gegessen hat. Klügges sentimentaler Blick zurück in die Kindheit zeugt von einem sich anbahnenden Näher-an-sich-herankommen.

Und auch Klügges Verwandlung hat eine sprachliche Ausprägung. Auf der Suche nach dem Holunderbusch spricht er eine neue Sprache, so wie Gorth in seiner letzten Predigt die biblische Sprache und somit die Sprache einer Neuschöpfung aufgenommen hat. Die Sprache Klügges versteht keiner: „Es war eine fremde, nie gehörte Sprache.“ (M 230)

2.3.6. Fotografie und Landvermessung

Das dritte „Landeskunde“-Kapitel eröffnet mit einer Szene aus dem Hintergrund der Ereignisse in Südwestafrika. In einem Notariat in Berlin unterzeichnen die Mitbegründer der Deutschen Gesellschaft für Südwestafrika ihren Gründungsvertrag. „Zu den vornehmsten Aufgaben der Nation der Dichter und Denker gehöre es [...], das Wilde zu kultivieren“, so der Kommerzienrat Bleichröder, der seinen Toast auf das gute Geschäft ausbringt. (M 280f.) Stefan Hermes ordnet Bleichröders Vorgehen in die übergreifende Strategie von Timms ‚weißen‘ Figuren ein, kulturmissionarische Begründungen des Kolonialismus immer dann vorzubringen, wenn sie ihre handfesten ökonomischen Interessen zu camouflieren trachten. (Hermes 197) Das Ziel des Unternehmens ist in erster Linie der Erwerb des Landes in Südwestafrika und zwar in

Anbetracht der dortigen Rohstoffe – Kupfer und Diamanten. Für den Erwerb des Landes von den Einheimischen hofft man unter anderem „auf die segensreiche Vermittlung der deutschen Missionare“. (M 280) Die Herren sind der festen Überzeugung, der Wert des Landes würde „bei einer intensiven Ausbeutung der Bodenschätze und, damit verbunden, einer Besiedelung durch Deutsche (oder andere Europäer), ganz erheblich steigen.“ (M 280f.)

Es versteht sich, dass die Gesandten der Kolonialgesellschaft in Südwestafrika nichts von diesem Vertrag und den damit einhergehenden Transaktionen wissen. Der erste Gesandte, den die Leser kennenlernen, leidet – in einer Vorahnung der künftigen Katastrophe – an Melancholie. Der Fotograf Herr Schultz aus Königsberg, „das melancholisch blickende Männchen“, ist sehr an der Landschaft Afrikas interessiert und macht Aufnahmen von den Halbmenschen in unterschiedlichsten Perspektiven und zu allen Tageszeiten, bis ihm das Festhalten ihrer Melancholie gelingt. Diese gelungene Fotografie zeigt seiner Ansicht nach „etwas von jener fernen Trauer [...], die Schultz nicht nur in den Gesichtern, sondern auch in der Landschaft entdeckt hatte.“ In einer Prolepse wird die historische Relevanz dieser melancholischen Einschätzung angegeben: „Spuren von Verfall und Untergang lange vor den naßkalten tödlichen Nächten auf der Haifischinsel“ (M 283), wo nach dem Ende des Aufstandes aufgrund ungünstiger klimatischer Bedingungen mehr als zehntausend internierte Einheimische sterben.

Uwe Timm hat 1981 den Bildband *Deutsche Kolonien* veröffentlicht. (Timm, *Deutsche Kolonien*) Im Vorwort dazu heißt es, dass die im Buch enthaltenen statischen Schwarzweißfotos Aspekte der deutschen Herrschaft und Ausbeutung schonungslos entlarven können. (Timm, *Deutsche Kolonien* 11f.) Der Text ist zweifellos aus der tiefsten Ablehnung des deutschen

Imperialismus heraus geschrieben. Zugleich bezeugen die Fotografien Faszination – Hugh Ridley hat das so beschrieben:

Timms Bildersammlung hat, wie auf den alten Gruppenfotos zu ländlichen Hochzeiten, wo die gewählten Sitz- und Stehpositionen, die Gesichter, der Abstand zwischen den Gästen viel stärker als noch die Kleider und die Technologie die Geschichtlichkeit der Bilder unterstreichen, eine entlarvende und gleichzeitig eine zelebrierende Funktion. Die Proportionen räumlicher Relationen von Menschen, Pferden und Landschaften, das Arrangement der Familiengruppen vor dem Farmhaus, mit Arbeitern und Dienstmädchen, die Gesichter unter dem großen Schlapphut – hier spricht eine deutliche Faszination. (Ridley 368)

Kein Wunder, dass der Fotografie in *Morenga* einige Seiten gewidmet sind. Indem die Fotografie dort ausdrücklich im Zeichen der Melancholie steht, bekräftigt sie die traditionelle Selbstdarstellung des melancholischen Diskurses als einen Bilddiskurs.⁵⁶ Zusätzlich sind die Erfindung der Fotografie und ihre Etablierung als Kunstform auf mehreren Ebenen mit der Literaturgeschichte verknüpft, wie dem zweiten Band vom *Handbuch Literaturwissenschaft* zu entnehmen ist (Anz 376). Erstens werden durch die Fotografie neue Maßstäbe realistischer Darstellung gesetzt, die unter dem Aspekt des Gegenstandsbezugs zu einer Verschiebung im gesamten Feld der Künste führte. Dies wirkte sich auch auf Selbstverständnis und Darstellungsverfahren der Literatur, insbesondere des realistischen Romans, aus – sei es, dass die Literatur die vermeintliche Realitätshaftigkeit der Fotografie zum Vorbild nahm, sei es, dass sie sich gegen dieses Medium abgrenzte. Die stilllebenhaften Aufzählungen von Gegenständen, die im Roman *Morenga* als Spuren aus dem Leben der sonst nicht festzuhaltenden Aufständischen fungieren, können als Beispiel dieses von der Fotografie angenommenen Gegenstandsbezugs der Literatur betrachtet werden. Zweitens trat die Fotografie als Gegenstand literarischer Beschreibung und Reflexion immer wieder in Verbindung zu zentralen Themen wie Zeit, Erinnerung, Repräsentation und Imagination und wurde für deren Diskursivierung funktionalisiert. (Stiegler)

⁵⁶Vgl. S. 185f.

In einem übergreifenden Sinne haben Texte nach Martina Wagner-Egelhaaf eine Dimension, die bildhaft ist. Die „fundamentale Dichotomie zwischen Zeichen und Objekten“ (Jakobson 93) bewirkt nach Roman Jakobson, und hier beruft er sich auf Paul Valéry, ein „Zaudern zwischen Laut und Bedeutung“. (Jakobson 106). Das in diesem zaudernden Innehalten metaphorisch gefasste Bewusstsein der Zeichendifferenz wird, nach Jakobson, zum Motiv des literarischen Textes und kommt in ihm zur Darstellung. (Wagner-Egelhaaf 12) Als Ausdruck eben dieses Bewusstseins der fundamentalen Differenz, die der textuellen Repräsentation zu eigen ist, können auch die vielen Fotografiebeschreibungen im Roman *Morenga* gelesen werden. Sie bieten Einblicke in das Leben der Einheimischen und vor allem in ihre grundsätzlich untergeordnete Position in Bezug auf die Weißen. Mit Ausnahme derjenigen des Herrn Schultz, werden Fotografien in *Morenga* als Herrschaftsinszenierungen der Weißen beschrieben. Darin besteht eine herrschaftskritische Dimension des Textes.

Hinzu kommt das, was Hugh Ridley „die Zerstörung des faulen Zaubers des ‚Mysteriösen‘“ nennt. Das bedeutet für Uwe Timm unter anderem, dass die Produktion dieses Zaubers gezeigt werden muss. Ähnlich steht es um die ideologischen Äußerungen in den vielen Dokumenten im Roman – er bettet sie in die „reale Gesellschaft dieser Zeit“ ein und zeigt somit ihre Entstehung. (Ridley 369) Ridley erkennt in dieser Einbettung in die zeitlichen Verhältnisse einen Bezug zum Realismus, zusätzlich zu der Ideologiekritik des Romans. Der Bericht über den ersten Fotografen in Südwestafrika bekommt vor dem Hintergrund der Realismus-Problematik einen symbolischen Wert, „indem er gleichzeitig den Versuch und das Mißlingen des Versuches schildert, sich mit dem Land zu messen“. (Ridley 369) Die Fotografien Schultz’ sind dermaßen gelungen, dass sie die ideologischen Absichten der Antragsteller aus der Kolonialgesellschaft verhindern:

Der Bildband konnte dann aber doch nicht erscheinen. Die zuständigen Herren vom Präsidium der Kolonialgesellschaft waren nach Durchsicht der vorgelegten Fotografien der Meinung, daß allen Bildern etwas Resignatives, Tristes anhafte, sie daher nicht geeignet seien, den kolonialen Gedanken im Volke zu fördern. (M 284)

Mit seinem Ausdruck eines misslingenden Versuchs der fotografischen Bilder, sich mit dem Land zu messen, schafft Ridley den Bezug zur nächsten Figur im Roman, dem Landvermesser Treptow. Sein Beruf lässt sich in die Tradition der *ars geometria* einordnen und ist somit Saturn untergeordnet. Aber Treptow erscheint zudem als regelrechter Exekutor der neuen Ordnung der Deutschen, die in Südwestafrika einbricht. Er wird ausdrücklich als eine dem Fotografen gegensätzliche Figur präsentiert. Nicht nur ist Treptow nicht bedächtig und schwermütig, er ist die Inkarnation des tatkräftigen Technokraten. Sein Gerät ähnelt dem Gerät des Fotografen Schultz, doch winkt er den Menschen zu, vor dem Gerät zu verschwinden, anstatt davor innezuhalten. An der Kirche und den „Halbmenschen“ geht er achtlos vorbei und kann über das Angebot, den Aschehaufen von Klügges Fass zu besichtigen, nur lachen. (M 284)

Stattdessen trägt Treptow die typischen Vorurteile und Klischees über Südwestafrika mit sich und legt ein Weltbild an den Tag, in dem kein Platz für Fragen und Zweifel ist. Feste Lebenspläne gehören genauso dazu, wie die „Lust, etwas aufzubauen, wo nichts war“ und ein Überzeugtsein von der „bezwingenden Macht der Technik“. (M 287)

Doch das wirklich Neue an Treptow ist, „geradezu unheimlich“: dass man mit ihm nicht verhandeln kann. (M 293) Er sieht bald die Betrügereien ein, denen sich die Vertreter der Kolonialgesellschaft bedienen, um das beste Land der Eingeborenen für so wenig Geld wie möglich zu erlangen, hält sich aber nicht für „zuständig“, mit seiner Landvermessung korrigierend einzugreifen. (M 293) Doch die moralische Bürde ist hoch, insbesondere, weil ihn auch Missionar Bam darum anfleht. Der Missionar befürchtet infolge der Betrügereien seitens der Deutschen eine Erhebung gegen sie. (M 300) Treptow beginnen, ganz untypisch für ihn,

Fragen zu martern: „War das moralisch überhaupt zu verantworten, daß man diesen Menschen für ein paar Mark das Land abhandelte [...]?“ (M 301). Die Frage, die seine existenzielle Krise auslöst, wird von dem Ältesten im Stamm gestellt. Eines Abends nach der intensiven Vermessungsarbeit hört ihn Treptow den Geologen Hartmann fragen: „Warum dieser Treptow sich derart abrackere.“ (M 305) Hartmann, ein durch seine Grübelei melancholisch gezeichneter junger Mann, der wegen seiner Bedächtigkeit wesentlich älter wirkt (M 295), nimmt die Pfeife kurz aus dem Mund und sagt: „Das sei gar nicht so leicht zu beantworten.“ (M 305) Treptow kann darauf nächtelang nicht schlafen und muss über „kindische“ Fragen grübeln (M 304), wäscht sich nicht, gibt sein Gymnastikprogramm auf, weil ihm die Übungsbewegungen plötzlich lächerlich erscheinen, erscheint spät zur Arbeit. „Bei dem ist der innere Globus in Bewegung geraten“, meint sein Assistent. (M 304f.) So, wie Gorth und Klügge vor ihm, erfährt auch Treptow infolge der Begegnung mit der afrikanischen Kultur eine Erschütterung des eigenen Weltbildes.

Treptows Fall stellt eine Art Steigerung in der existenziellen Kritik des Romans dar. So, wie ihn die Begegnung mit der Fremde dazu bringt, sich zu hinterfragen, so kommt er auch schnell wieder „auf Trab“, wie er das nennt. (M 307) Das geschieht nach der Lektüre eines Briefs von seinem Professor an der Technischen Hochschule in Berlin. Professor Bernhard erzählt von seinen persönlichen beruflichen Plänen und von einer neuen Erfindung: der erfolgreichen Fortbewegung eines Apparats mit einem benzingetriebenen Einzylindermotor in Augsburg – dem künftigen Automobil. Diese Informationen über berufliche Errungenschaften anderer Techniker reißen Treptow aus seiner Phase der Verwirrung und Hinterfragung. Da es ihm an einer Verbindung zu sich selbst mangelt, orientiert er sich an den anderen und der Brief versetzt ihn schlagartig in den gewohnten Zustand eines Automatismus: „Treptow konnte später

selbst nicht sagen, was in diesem Brief ihn aufrüttelte, was ihn, wie er das nannte, wieder auf Trab gebracht hat. Ein eher nüchterner, sachlicher Brief war das. (M 307)

Treptow steht für die strikte Trennung von Bereichen. Auch da, wo der menschliche Standpunkt eine Interpretation und Umschreibung der Grenzen des Landes erfordert, bleibt er der strikten Messung treu. Während seiner Grübelphase entdeckt Treptow seine Sehnsucht für die Hottentottenmädchen (M 304), danach, sich zu der Tabakrunde Hartmanns zu setzen und auch danach, sich den tanzenden Einheimischen im Dorf anzuschließen. (M 303) Aber er gibt diesen Sehnsüchten nie nach. Treptows Rigidität an sich ist grotesk, weil sie jegliche Gesten hin zur fremden Kultur verhindert. Doch die große Überschreitung zwischen Bereichen, die Treptow für strikt getrennt hält, erlebt er während seiner letzten Reise in Südwestafrika. Er muss den Agenten der Kolonialgesellschaft Kleinschmidt bei einem Landkauf begleiten und lernt dessen Verhandlungsverfahren kennen.

Kleinschmidt arbeitet aus Überzeugung für die Landenteignung der Eingeborenen und somit für den Krieg. Sein nüchtern strategisches Denken vereint ihn mit Elschner, dem Leutnant, der für den Krieg in Südwestafrika dankbar ist als Generalprobe künftiger ähnlicher Unternehmungen in Europa. Kleinschmidt teilt seine Erkenntnisse Treptow mit:

Je eher der Aufstand kommt, desto besser, sagte er. Was dieses Land braucht, ist ein Krieg. Der Krieg ist der Vater aller Dinge! Nur so kann dieses Land schnell entwickelt werden. [...] woran fehlt es denn diesem Land, das wie in einem Dornröschenschlaf daliegt? [...] den Eingeborenen das Land wegzunehmen. Nur so könnten sie nützliche Glieder einer Gesellschaft werden. Solange diese Leutchen aber nur ihre Böcke und Stiere für sich arbeiten lassen, wird es auch keinerlei wirtschaftlichen Fortschritt geben. Allein ein Krieg kann diesen gordischen Knoten durchtrennen. (M 320)

Kleinschmidt bereitet sich auf die Verhandlungen mit Klaas Hendriks vor, dem „standfestesten Säufer im ganzen Land“ (M 322), indem er ein halbes Weißbrot durch langsames Kauen zu sich nimmt und daraufhin das Öl von mehreren Sardinendosen schlürft, die ihn wegen seines Ekels

vor Fisch gegen die Aufnahme vom Alkohol wappnen. Dabei beschreibt der Missionar Defregger die landwirtschaftlichen Reize des Gebiets in aller Ausführlichkeit als eine Art Anfeuerung. Während der Verhandlungen kommt Kleinschmidt aus dem Pontok, um sich zu übergeben und neues Sardinienöl zu schlürfen. (322ff.) In diesen Pausen äußert er Treptow gegenüber seine Sehnsucht nach dem Ruhestand in nur noch drei Jahren. Nach drei Tagen hat Kleinschmidt die drei Kreuze Hendriks unter dem Vertrag. Hendrik selbst liegt bewusstlos auf dem Boden. Treptow muss das Land vermessen und macht sich an die Arbeit. (M 325) Er ist von dem Miterlebten völlig unberührt geblieben.

Die symbolisch aufgeladene Zahl Drei steht für das Groteske der Geschichte. Das Geschehen ist wegen des aufmerksamen Kalküls und Triumphs der Starken und Ungerechten alles andere als märchenhaft. Treptow, der geradlinige Landvermesser, der sich weigert, die Karten des gekauften Landes leicht zu manipulieren, sodass die betrogenen Eingeborenen wenigstens ein paar Wasserstellen auf ihrem verbliebenen Territorium behalten, erlebt die präzise geplante und ausgeführte Manipulation der eigentlichen Verhandlung zum Kauf dieses Landes. Seine Geradlinigkeit ist grotesk, weil sie die Serie von Betrug und Missbrauch der Einheimischen durch die Verweigerung einer Grenzüberschreitung aus Menschlichkeit vervollständigt. Wissenschaftliche Präzision und technische Kompetenz, die treibenden Kräfte von Fortschritt und Wohlstand, werden in Afrika als Instrumente der Zerstörung einheimischer Ordnung eingesetzt. Das letzte Element in dem Zerstörungsmechanismus ist die Rigidität des Technokraten.

Die sprechenden Ochsen repräsentieren nach Martin Hielscher eine „Form der Geschichtsschreibung, die das subversive Gegenmodell zum Diskurs des Kolonialismus liefert“. Sie stellen eine Innovation sowohl inhaltlich als auch formal dar:

Sie erzählen eine Geschichte des andauernden Scheiterns, der wachsenden Naturbeherrschung am menschlichen Körper und der erliegenden Gegenmacht der Unterworfenen. Aber daß sie von Rindern erzählt wird, in ihrer abschweifenden, epischen Form, ist selbst Ausdruck einer poetischen List. Die drei Geschichten repräsentieren inhaltlich wie formal etwas für das Deutschland der 70er Jahre völlig Neues. Inhaltlich, indem sie die „Vorgeschichte“ des südlichen Afrikas erzählen und somit klarmachen, daß Geschichte auch vor der Ankunft der Europäer existierte; formal durch ein Erzählen, das in den 70er Jahren eher verpönt war – dachte man doch hierzulande, daß die Deutschen nicht so über sich schreiben dürfen wie etwa García Márquez über den lateinamerikanischen Kontinent. (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 468)

Im Modus des magischen Realismus verleiht der Roman *Morenga* der lokalen afrikanischen Kultur insoweit eine Stimme, als dass für den europäischen Leser mindestens die grundsätzliche Nicht-Entsprechung der beiden Perspektiven vernehmbar wird. Im letzten „Landeskunde“-Kapitel sprechen die Ochsen nicht mehr. Sie ziehen nur noch die Wagen. Das verkaufte Land wird vermessen und die einheimische Ordnung ist dem Untergang geweiht.

2.3.7. Wirtschaft

Ordnung gilt den deutschen Kolonialisten als eine ihrer großen Tugenden, die sie den Eingeborenen überlegen macht. Der Militäreinsatz gegen die Aufständischen ist eine strategisch durchgeplante Aktion, die ein optimales Funktionieren des ganzen Kriegsmechanismus erfordert. Hinter diesem Kriegsmechanismus präsentiert der Roman Wirtschaftsinteressen, die das gesellschaftlich-politische System Deutschlands zu ihrem Vorteil einzusetzen wissen. Und der Krieg bringt tatsächlich ökonomische Entwicklung herbei. In seinem dritten Jahr in Südwestafrika kehrt Gottschalk nach Keetmannshoop zurück und kann die Stadt nicht wiedererkennen:

Gottschalk ritt staunend durch einen völlig veränderten Ort. Vor drei Monaten liefen hier ein paar abgerissene Soldaten und viele zerlumpfte Hottentotten herum.

Jetzt ging es hier zu wie in einem Kasernenhof in Deutschland. In den wenigen Steinhäusern hatte man die Offiziere einquartiert. Am Rande des Ortes waren Mannschaftszelte aufgeschlagen worden, neben der Missionsstation aus Wellblech ein Lazarett, eine große Feldbäckerei. Hinter einem Stacheldrahtzaun waren Tonnen und Munitionskisten gestapelt. Auf der Straße bekam Gottschalk die Hand nicht mehr vom Mützenrand. (M 327)

Angeichts dieser ökonomisch verbesserten Lage in Keetmannshoop bekommt das Motiv der Hure, die Benjamin als „Menschwerdung“ der Ware (Benjamin „Zentralpark“ 671) bezeichnet hat, ihre ausführlichste Behandlung im Roman. Gottschalk bekommt von einer Hure an der Straße im Vorbeigehen ein Angebot. Ihr geschminkter Mund, „wie eine Wunde“ (M 327), verweist auf den menschlichen Preis des Aufschwungs. Der Stabsarzt Otto vermutet wegen des Schankers, der bereits die Hälfte der Truppen erfasst hat, eine Kooperation der Huren mit den Aufständischen. Sein Plan, das Hurenproblem mit deutscher Gründlichkeit zu lösen, scheitert an der bereits fortgeschrittenen Verbreitung der Krankheit. Otto will vom Gesundheitsamt beglaubigte Huren aus Deutschland einführen lassen, was sich jedoch als verspätete Maßnahme erweist. Der Stabsarzt fordert stattdessen einen größeren Posten Präservative an und bereitet zwei Aufklärungsvorträge vor – für die Offiziere und für die Mannschaften.

Gottschalk ist von dem Anblick der Hottentotten überrascht:

In Warmbad hatte er sie als Gefangene kennengelernt, von denen die meisten in Lumpen gehüllt und abgemagert auf dem freien Feld hinter Stacheldraht hockten. Hier hingegen liefen sie frei herum, gut genährt, trugen abgelegte deutsche Uniformen, die zwar verschlissen waren, aber nicht zerlumpt. (M 328)

Christian Goliath hat seinen Stamm überredet, sich nicht an dem Aufstand zu beteiligen, und diese Hottentotten bewegen sich nun unter den Weißen als freie Menschen. Es fällt Gottschalk auf, wie gut sie sich mit der militärischen Etikette auskennen und dass selbst ältere Frauen und Männer ausgefallene Ränge erkennen. (M 328f.)

2.3.8. Ähnlichkeit und Differenz

In dem verwandelten Keetmannshoop macht Gottschalk auch seine dritte Ekel-Erfahrung im Roman. Sie wird von einem Bekleidungsamtsassistenten und dessen Bambusen dadurch hervorgerufen, dass der Bambuse seinem Herrn überall auf drei Schritte folgt und ihn genau nachahmt: „mit den gleichen eckigen Bewegungen, dem gleichen schwäbelnden Dialekt“.

(M 329) Gottschalk empfindet „bei dem Anblick einen fast körperlichen Ekel, eine in Wut gesteigerte Peinlichkeit“. (M 329) Auch Prof. Brunkhorst hält in seinem wissenschaftlichen Bericht über die Nama ihre Fähigkeit fest, die Weißen nachzuahmen. Brunkhorst interpretiert diese als überlegene Kenntnis von den Weißen: „Schon im Bewußtsein seiner Schwäche verliert [der Hottentotte] niemals das Interesse am Studium des weißen Eindringlings“. (M 363) Brunkhorst beschreibt die Verwandlungen eines Hottentotten jeweils entsprechend dem Vorbild seines Herrn: „In allen drei Rollen stimmte die Gestik, die Mimik, sogar der Tonfall beim Sprechen verblüffend mit dem seiner Herren überein, aber in allen drei Fällen etwas überzogen und fast karrikierend, so daß man nie wußte, ob sich der Hottentotte nicht insgeheim über alle drei lustig machte“. ⁵⁷ (M 363)

Die Imitationskunst, die Brunkhorst in den Eingeborenen beobachtet, ist ein Dauerfaszinosum in Uwe Timms Werk – darauf hat Markus Lorenz aufmerksam gemacht. In dem Roman *Halbschatten* ist der Schauspieler Amandus Miller eine zentrale Figur, an deren Imitationskunst die Subversion bestehender Ordnung geschildert wird:

Den Riccaut de la Marlinière, den Falschspieler, und er war wunderbar in dieser Rolle, weil er ihn nicht als schmierigen, französischen Betrüger gab, sondern zeigte, wie sehr die Täuschung eine Kunst ist, wie man, hat man keinen Besitz und kein Geld, mit List und Charme sich durchs Leben schlagen muss. Ein Corriger la fortune. Wenn das Glück einem nicht zufällt, muss man ihm eben ein wenig nachhelfen. Die Rolle war ihm auf den Leib geschrieben. Miller hatte eine Art, wie soll ich sagen, sehr präsent zu sein, redete laut, mal hochdeutsch, dann wieder berlinerte er, konnte überhaupt wunderbar Dialekte nachahmen, bayrische, rheinländische, schwäbische. Auch Tierstimmen. Sprach von sich meistens in der dritten Person und erzählte Geschichten [...]. (H 173)

Auch die Suche des Ich-Erzählers im autobiografischen Werk *Am Beispiel meines Bruders* nach der eigenen Identität im Wechselspiel mit den Reminiszenzen an den Bruder betrachtet Lorenz im Kontext der Problematik des Wiedergängerischen: „Das Andere als Erkenntnisfläche des

⁵⁷ In seinem Essay „Von Mimikry und Menschen: Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses“ hebt Homi Bhabha die übergreifende Bedeutung von Ähnlichkeit und Nachahmung in dem Verhältnis von Kolonisierten und Kolonialherren hervor. (Bhabha)

Selbst, das Schatten- und Ebenbild im Geschwister, im Vertreter des anderen Geschlechts oder einer fiktiven Identifikationsfigur, ist Bedrohung und Aufgabe der Findung der eigenen Identität zugleich.“ (Lorenz 160) Das ist nach Lorenz ein Prozess, der bestehende Wertungsmuster, Ordnungen und Hierarchien permanent infrage stellt und für den die Dialektik des hegelschen Herr-Knecht-Verhältnisses greift. Deswegen ist der Imitator in allen tyrannischen Gesellschaftsordnungen eine gefährliche Gestalt. Er macht deutlich, dass Imitation eine Repräsentationsmethode ist: „Der Imitator stellt das Bestehende in Frage, kehrt es potentiell um, einfach indem er es wiederholt. Indem er es wiederholt, ist er stets schon ein Trans-Naturalist, ein subversiv das Bestehende travestierender Gegen-,Realist“.“ Amandus Miller wird seine imitatorische Gewitztheit zweimal zum Verhängnis, das zweite Mal zum tödlichen. (Lorenz 160)

Das Pendant zur Nachahmung der Weißen, die die Eingeborenen an den Tag legen, ist die sogenannte Verkäfferung bzw. das *going native* der Europäer. Diese beschränkt sich nicht auf die ethnologische Praxis, wie Kora Baumbach meint (Baumbach 104), sondern ist ein alle Kulturkontakte begleitendes Phänomen. (Holdenried 144) Lützeler führt folgende Definition von Verkäfferung aus der postkolonialen Theorie an (Lützeler, „Mission Impossible“ 149):

The term indicates the colonizer's fear of contamination by absorption into native life and customs. The construction of native cultures as either primitive or degenerate in a binary discourse of colonizer/colonized led, especially at the turn of the century, to a widespread fear of "going native" amongst the colonizers in many colonial societies. [...] But "going native" could also encompass lapses from European adoption and even enjoyment of local customs in terms of dress, food, recreation and entertainment. (Ashcroft et al. 115)

Sowohl Wenstrup als auch Gottschalk nehmen Kontakt zur einheimischen Kultur auf eine Weise auf, die ihren Landsleuten bedrohlich erscheint. An mehreren Stellen im Text wird auch von Kleidungs- und Umgangsarten erzählt, die die beiden den Einheimischen ähnlich erscheinen lassen. Von Interesse ist hier eine Ähnlichkeit, die einmal zwischen der kolonialen Truppe und den Aufständischen festgestellt wird. Das geschieht früh im Roman – während Gottschalks

Aufenthalt in Keetmannshoop: „Die meisten Reiter liefen in Keetmannshoop herum wie zu einem Lumpenball kostümiert. Einige trugen Kreissägen aus Stroh, andere abgetragene Paletots. Äußerlich begann sich der Unterschied zwischen Militärs und Rebellen zu verwischen.“ (M 45)

Den Topos „Ähnlichkeit“ hebt Martina Wagner-Egelhaaf in dem Melancholie-Diskurs hervor, indem sie Marsilio Ficinos Konzept einer Ähnlichkeit in der Beschaffenheit von Mensch und Kosmos diskutiert. Zur Zeit der italienischen Renaissance kombiniert Ficino platonisch-antike mit christlich-paulinischen Elementen zu einem Welt- und Menschenbild makrokosmisch-mikrokosmischer Korrespondenzen. Nicht mehr das antike Viererschema reguliert das System der Ähnlichkeiten, sondern ein anthropologisches Dreiermodell, das aus den Elementen Körper, Seele und Geist besteht. So wie der Mensch Körper, Seele und Geist hat, so hat diese drei Elemente auch der Kosmos. Als kritisch erweist sich bei Ficino das Zusammenwirken von Körper und Seele, dessen Regulativ der Geist ist. Wenn dieser nicht richtig funktioniert, erleidet die leibseelische Harmonie einen Bruch. Besonders gefährdet von diesem Verlust der Ordnung sind Gelehrte, da sie ihren Geist strapazieren. Zugleich aber ist der melancholische Gelehrte fähig – und hier ist das pseudo-aristotelische Konzept vernehmbar – die Kräfte des Kosmos zu beherrschen, wenn es ihm nur gelingt, die Ähnlichkeiten der kosmischen Ordnung zu erkennen.

Wagner-Egelhaafs These „(d)ie produktive Leistung des Melancholikers ist Herstellung von Ähnlichkeit durch Wahrnehmung von Ähnlichkeit, Überbrückung von Differenz, während sein Leiden an den Einbruch der Differenz geknüpft ist“ (Wagner-Egelhaaf 198f.) erlaubt die im Roman *Morenga* wahrgenommene Ähnlichkeit zwischen Deutschen und Einheimischen als eine melancholische Qualität zu sehen. Die Wahrnehmung von Differenz wird dort auch als leidvoll dargestellt, zum Beispiel bei Simon, der Gottschalks Bambuse wird. Als Siebzehnjähriger begleitete Simon den Missionar in Deutschland, in dessen Haushalt er aufgezogen worden war.

Er ist von all der Ordnung in Deutschland begeistert, es stört ihn „zuweilen lediglich seine Hautfarbe und dieses alberne gekrisselte Haar auf dem Kopf.“ (M 347)

Stefan Hermes macht darauf aufmerksam, dass *Morenga* die unter den Angehörigen der Koloniallobby populäre Vorstellung thematisiert, die Kriege in ‚Südwest‘ könnten die Deutschen zu einer unverbrüchlichen Einheit zusammenschweißen. (Hermes 201f.) Nach Hermes werden im Roman Assoziationen zu Hitlers Konzept einer homogenen ‚Volksgemeinschaft‘ geweckt. Die Widerlegung dieser Idee der Schaffung eines monolithischen ‚Volkskörpers‘ sieht Hermes in den massiven Differenzen zwischen den ‚Weißen‘, die im Roman betont werden. Außerdem würden die Bestandteile einer nationalistischen ‚Weltanschauung‘ oftmals nur als unverbundene Satzketten wiedergegeben und auf diese Weise als bloße Worthülsen markiert, zum Beispiel: „Die Heimat blickt auf jeden von uns. Der Kaiser. Das Reich.“ (M 78) Diese Ideen würden zudem von Gottschalks und Wenstrups Beharren auf ihrer Individualität ad absurdum geführt. (Hermes 202) Die Ähnlichkeit mit den Weißen, die die Schwarzen da erlangen, wo sie sie anstreben, sowie die Ähnlichkeit der Weißen mit den Schwarzen, die sich unter den Lebensbedingungen in Afrika sanft und unaufdringlich einstellt, ist das stärkste Argument gegen die völkische Reinheitsdoktrin.

Es gibt noch eine wichtige Ähnlichkeit zwischen Weißen und Schwarzen im Roman *Morenga* und diese ist existenziell begründet. Die Einheimischen erkennen auf den Fotografien des Herrn Schultz alle, nur nicht sich selbst: „Da stand stets zwischen lauter bekannten Gesichtern ein Fremder, und das war, wie der jeweilige Betrachter dann von den anderen erfuhr, er selbst.“ (M 282) Dieses Sich-selbst-fremd-sein vereint die Eingeborenen mit Gottschalk, der sich im Laufe des Romans zusehends dessen bewusst wird, dass er sich selbst fremd ist. Die Anerkennung der eigenen Fremdheit bildet nach Michaela Holdenried „das eigentlich

transitorische Element dieses Romans“. (Holdenried 145) Mit Wagner-Egelhaaf ist die produktive melancholische Leistung des Romans in seinen Anregungen zur Wahrnehmung der in der natürlichen Ordnung begründeten Ähnlichkeit zwischen Weißen und Schwarzen zu sehen.

Und Ähnlichkeit erstreckt sich im Roman *Morenga* vom Menschen bis zur unbelebten Natur. Eine der zwei Tagebuchnotizen Gottschalks in Ukamas, die sich nicht auf das Wetter bezieht, äußert seine Sehnsucht nach einem Weltverständnis, das Mensch und unbelebte Natur miteinbezieht: „Unser Inneres verstehen lernen als geologische Formation. Also eine Geologie der Seele mit ihren Brüchen, Verschiebungen, Sedimenten, Ablagerungen und Erosionen“. (M 416) Eine ähnliche Sehnsucht nach kosmischer Harmonie dürfte auch Marsilio Ficinos Konzeption der strukturellen Entsprechung von Mensch und Kosmos zugrundeliegen.

2.3.9. Die Beschreibung der Wolken

Die letzten Szenen mit Gottschalk in Afrika beschreiben ihn im Zustand der Melancholie. Er sitzt den ganzen Tag auf der Veranda des Stationshauses in Ukamas – er ist unrasiert, schweigt und blickt in die Gegend. Dieses Benehmen wirkt auf die anderen verstörend, aber keineswegs belustigend:

Was Stationschef Leutnant Gerlich beunruhigte, war, daß dieser Stabsveterinär weder redete noch las, noch, was doch normal gewesen wäre, soff. Er saß einfach nur da und blinzelte unter seinem Mützenschirm in den Himmel. Ein Sonderling, an dem aber durchaus nichts Kauziges, Komisches war. Niemand wäre eingefallen, über ihn zu lachen, was in Keetmannshoop, wo man ihn beständig über Kamele schwärmen hörte, oder früher noch in Warmbad mit seiner Hottentotten-Universität, recht häufig der Fall war. (M 413)

Die Aura, die Gottschalk erlangt hat, hängt mit dem Ernst seiner Einsicht in das von den Deutschen verübte Übel zusammen. Über Wenstrup hatte auch keiner gelacht. Das Motiv der Seelenverwandtschaft taucht ein letztes Mal besonders eindrucksvoll auf, wenn Gottschalk nur nach der Nachricht über die Festnahme Morengas imstande ist, seinen Abschiedsgesuch abzuschicken. (M 414)

Gottschalks Bestrebung, die Wolken auf eine Weise zu beschreiben, die die Beschränkungen der meteorologischen Sprache überwindet, sind als Gesten hin zur Utopie im wörtlichen Sinn des *Ou-topos*, des Nicht-Ortes, gedeutet worden. (Holdenried 142) Sein Versuch, ein „Beschreibungssystem zu entwickeln“, während sich die Wolken einer Systematisierung entziehen, kann in dem melancholischen Kontext von Ähnlichkeit und Differenz gelesen werden. Einerseits will Gottschalk die Unbezwingbarkeit der Wolken festhalten, andererseits darf er sie dadurch nicht zerstören. Sein Beschreibungssystem will „jene Bewegung und Vielfalt in sich [aufnehmen], ohne wiederum zu einer Nomenklatur zu erstarren“. (M 415) Wir haben oben das Arrangement der zitierten Dokumente und der Sprache der Ochsen in *Morenga* als Elemente der subvertierenden Logik des Romans besprochen. Gottschalks Beschreibung der Wolken ist das dritte herrschaftskritische Element in Martin Hielschers Reihe. Diese Beschreibung soll unsere Sprache und somit unsere Sinne erweitern und verändern (Hielscher, „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken“ 469):

Die dürre, konventionelle Begrifflichkeit der Meteorologen wird durch eine höchst eigenwillige Sprache gesprengt, die mit kühnen Bildern arbeitet, ja sogar mit neuen Wortschöpfungen, und das zu beschreiben sucht, was selbst aus der ständigen Veränderung heraus seine Form hervorbringt, was unendlich vielfältig, im steten Wandel begriffen, sich dennoch immer wieder ähnlich wird: die Wolken. (M 414f.)

Wir haben im ersten Kapitel darüber gesprochen, dass die Wolken vielleicht die häufigste ‚Ding‘-Vokabel in Uwe Timms Büchern sind: „Sie bezeichnen sichtbar verfließende Nicht-Dinge, sind Sinnbilder für Gestaltung und Umgestaltung, Sinnesunterhaltung und übergängliche Verbildlichung des ewig-unsteten Eros.“ (Lorenz 146) Gottschalks Hinwendung zu den Wolken im Roman *Morenga* hat eine poetologische Dimension. Seine Suche nach einer neuartigen Sprache, die den Wolken ihre Freiheit nicht raubt, hat mit der Suche des Romans zu tun. So wie Gottschalk durch die Verlebendigung seiner Sinne dafür empfänglich wird, was in

seiner Sprache und somit in seiner Welt möglich ist, so versucht auch der Roman mit Sprache in dieser Bewegung mitzuhalten.

Auf der Schifffahrt zurück nach Deutschland notiert Gottschalk eine Fantasie, die als Reflexion über die Möglichkeiten poetischer Sprache gelesen werden kann. Poesie erscheint in Gottschalks Vision im Kontext seiner meteorologischen Bestrebungen als Hüterin der Utopie:

Regen sind unsere Träume.

In der Wüste steht, auf nacktem Fels, ein kleiner Busch wie eine kleine Kerze. Wunderbusch nennen ihn die Hottentotten. Grau sind seine Zweige. Die Knospen rollen sich in der Trockenheit braun ein. So steht er Jahre oder Jahrzehnte. Bis Regen fällt, und über Nacht erblüht er in ungeahnter Pracht, blüht, bis das Wasser verdunstet ist. Dann rollen sich die Knospen ein und warten auf den nächsten Regen. (M 433)

Markus Lorenz hat argumentiert, dass Uwe Timms Werk auf die Findung von Gegensprachen ausgerichtet ist, die historisch bedingte Sprachkontaminationen überwinden wollen. Lorenz vergleicht dieses poetische Vorhaben mit dem Revolutionären in Richard Wagners Musikdrama *Die Meistersinger von Nürnberg* und dem melodischen „Wunderbaum“ des Protagonisten Stolzing. Das Subversive sowohl bei Uwe Timm als auch bei Stolzings Wunderbaum geht nach Lorenz aus „Beckmessers Versedrechseln – einem beabsichtigten, aber formal und inhaltlich nicht nur ‚ästhetisch‘, sondern *als Plagiat misslingenden Plagiat* – hervor“. (Lorenz 98) Lorenz vergleicht das mit den ‚defätistischen‘ Fronttheater-Zauberkunststücken des Imitationskünstlers Miller aus dem Roman *Halbschatten*: „Er betont etwas ein wenig anders, und sogleich taucht aus dem Wort eine andere Bedeutung auf, so als hätte sich die bislang darin versteckt“. (H 59f.)

Die Problematik der neu erklingenden Sprache mit subversivem Potenzial lässt sich auf den für Timm ebenfalls wichtigen Zusammenhang von Finden und Erfinden beziehen. Dank seiner Offenheit für das Neue entdeckt Gottschalk gegen Ende des Romans die Reste von

Klügges Fass. (M 427) Dafür befolgt er die Anweisungen einer Kuh mit der Vermittlung Rolfs. (M 426) Anders als Brunkhorst, der die Reste vergeblich gesucht hat, und Treptow, der sich dafür nicht interessiert, ist Gottschalk durch seine Erfahrungen im fremden Land zu der Einsicht der Notwendigkeit einer neuen Sprache gelangt. Weil er sich auf diese neue Sprache einlässt, findet er auch die Spuren des Dagewesenen, so wie der Roman, indem er an einer neuen Sprache arbeitet, das Dagewesene neu erfindet. Die literarische Entdeckung steht nach Markus Lorenz an dem ästhetischen Konvergenzpunkt von Finden und Erfinden: „Sie ist das schöpferisch-konstruktive In-die-Welt-Rufen von etwas, das zwar schon da ist, aber noch keine Sprache besitzt.“ (Lorenz 71) Literatur und erzählendes Erinnern bedeuten nach Lorenz eine Entdeckungsreise: „Die Entdeckung ist die hermeneutische Zentralkategorie der wechselseitigen Durchdringung von Wirklichkeit und Literatur.“ (Lorenz 107)

Wenn wir Gottschalk, der inzwischen Professor in Deutschland ist, am Ende des Romans auf einer Ballonfahrt über dem Allgäu begegnen, ist das in dieser Lesart kein Eskapismus, sondern eine konsequente Fortführung des ästhetischen Programms einer Suche nach Gleichgewicht und Harmonie, die die ganze Natur betrifft:

Die Ballonfahrt ist mehr als eine Möglichkeit der Fortbewegung, Ballonfahrt ist Kunst, ein Kunstwerk, in dem Ballonfahrer, der Ballon, Wind und Wetter, aber auch die Landschaft zusammenfinden. Nichts wird ausgebeutet, wenn man einmal vom Gas absieht. Kein Mensch, kein Tier gequält oder geschunden, alle Teile finden spielerisch zueinander. Man treibt und lässt sich treiben. Die Wirtschaftlichkeit der Ballonfahrerei ist, von der Herstellung der Ballonseide und der Körbe einmal abgesehen, unbedeutend. (M 442)

Markus Lorenz deutet das Fliegen in Uwe Timms Werk als verbotene Wunschkraft des Eros, die den von den Menschen unbeeinflussbaren Wolken verwandt ist. (Lorenz 146) Der „Wunderbusch“ ist in *Morenga* neben dem Fliegen und den Wolken ein drittes Symbol „für die Freiheit einer neuen, die Enge des weltanschaulichen Nationalchauvinismus überwindenden Sprache, des beglückenden Eigenrechts von poetisch Möglichem über das historisch Reale“.

(Lorenz 98, Anm. 98) Vielleicht ist der „Wunderbusch“ auch Anspielung auf den Dornbusch im Alten Testament, wo Gott dem Moses in einem brennenden Dornbusch erscheint und ihm den Auftrag erteilt, das Volk der Israeliten in ein neues und besseres Land zu führen. (vgl. Exodus 2,23 ff.)

Gottschalks Abreise aus Südwestafrika wird von der Notiz über den Wunderbusch und dem Motiv der Insel dominiert. Auf der Barkasse zu dem Dampfer „Adolf Woermann“ sieht Gottschalk die kleine nackte Felsinsel mit den darauf hockenden internierten Einheimischen, von deren Massentod dort infolge ungünstiger klimatischer Bedingungen er schon zuvor erfahren hat. In seinem frühen Essay „Realismus und Utopie“ verweist Uwe Timm auf die lange literarische Tradition des Inselmotivs als Symbol für einen utopischen Zustand. (Timm, „Realismus und Utopie“ 145) In einem „schmerzhaft klare[n] Licht“ (M 433) sieht Gottschalk bei seiner Abreise als letztes die Felsinsel mit darauf hockenden Gestalten auf dem nackten Fels. (M 432) Anstatt Symbol der Utopie ist die Insel zu einem klar erkannten Un-Ort – zu einem mit Stacheldraht abgegrenzten Ort der Vernichtung menschlichen Lebens geworden. In demselben Essay „Realismus und Utopie“ legt Timm sein Verständnis von geschichtlichem Bewusstsein als Verantwortung für die Zukunft dar: „Wo die Gegenwart als Resultat der Geschichte verstanden wird, gibt es nicht nur ein Heute und Gestern, sondern – das klingt selbstverständlich, hat aber erhebliche Folgen – auch ein Morgen“, heißt es in Uwe Timms Essay. (Timm, „Realismus und Utopie“ 144) *Morenga* endet im Schwebezustand einer harmonisierenden Ballonfahrt und will damit einen Freiraum der Utopie für die Zukunft aufrechterhalten.

Ausblick

Die Melancholie in literarischen Texten zu untersuchen bedeutet immer, an den Unterschied zwischen Melancholie und Depression zu erinnern. Seit dem 19. Jahrhundert werden die beiden Begriffe in der Psychiatrie synonym gebraucht und diese Reduktion entspricht in weiten Teilen dem allgemeinen Verständnis von Melancholie. Die Literatur ist demgegenüber der Ort, wo Melancholie die Tragweite ihrer Bedeutungen entfaltet. Diese Bedeutungen mithilfe der langen, auch ikonologischen Tradition der Melancholie zu entschlüsseln, ist ein fruchtbares Unterfangen.

Der Tod, eins der zwei großen Themen der Literatur zusammen mit der Liebe, ist wegen der Vergänglichkeit menschlicher Existenz ein melancholisches Thema par excellence. In dem heutigen formierten und administrierten Leben, in dem keine Zeit und kein Raum für den Tod ist, übernimmt die Literatur eine wichtige memento-mori-Funktion. Zusätzlich ist der Tod die zentrale Größe in der Erinnerungskultur, deren Entwicklung und Pflege nach allgemeinem Konsens zur Identität der Bundesrepublik Deutschland gehört. Im Jahr 2017 sind die letzten direkten Zeugen des Holocaust etwa 95 Jahre alt - ihr Tod in den nächsten Jahren stellt nicht nur die Historiografie, sondern auch die Literatur vor die Herausforderung, die Erinnerung an den Holocaust lebendig zu halten. Entsprechend wird in der Literaturwissenschaft die Relevanz des Todes als literarisches Thema erkannt. Eva-Maria Schertlers Studie *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Schertler) betrachtet Werke von Juli Zeh, Michael Köhlmeier, Urs Widmer, Markus Werner, Klaus Merz, Uwe Timm, Thomas Hürlimann, Angelika Overath und Alexa Hennig von Lange. Sie grenzt Trauer und Melancholie sowie Trauer und Depression voneinander ab. Die von Schertler behandelten Werke zeichnen die „Un-

Kultur der ewigen Jugend“ nach, die unfähig ist, Trauer zu verarbeiten. Diese Unfähigkeit mündet konsequent in Melancholie und Depression, Selbstentfremdung und Einsamkeit.

Die melancholische Perspektive auf den Tod enthüllt dessen produktiven Potenziale. Der Tod fungiert in der Anfangsszene von Uwe Timms Roman *Rot* als Urheber des Erzählens, wodurch, mit Oliver Jahraus in Bezug auf Jan Assmann, die „Grabmalhaftigkeit von Literatur“ evoziert wird.(Jahraus, „Totenrede und Roman“188ff.) Auch Timms autobiografisches Werk *Am Beispiel meines Bruders* basiert auf dem frühzeitigen Tod von Uwe Timms Bruder: seine Abwesenheit macht eine Auseinandersetzung mit ihm allein im Medium der Literatur möglich. Zusätzlich war dieses Zwiegespräch nur nach dem Tod der restlichen Familienmitglieder denkbar – wegen ihrer Verletzbarkeit. Der gewaltsame Tod vieler Einheimischer regt den Protagonisten im Roman *Morenga* an, seine Einstellung zu den herrschenden Verhältnissen in Südwest-Afrika zu überdenken. Der Roman entwirft in der Kombination aus dokumentarischen und fiktionalen Kapiteln eine Poetik, die herrschende Sichtweisen auf die afrikanischen Verhältnisse auf den Kopf stellt. In einem nächsten Schritt könnte man über die vorliegende Arbeit hinaus den produktiven Bedeutungen vom Tod in Texten der Gegenwartsliteratur nachgehen.

Die Melancholie als Ausdruck von Ordnungsverlust einerseits und Vervollständigung einer bestehenden Ordnung andererseits, das heißt die Melancholie als kulturelle Größe, die eine bestehende Ordnung in Frage stellt, birgt Möglichkeiten für literaturwissenschaftliche Betrachtungen von Texten der Gegenwartsliteratur. Dass das Stichwort Ordnung im Rahmen des sogenannten *spatial turn* diskutiert wird, zeugt von einer zentralen Ausrichtung des Melancholischen, nämlich von seiner Verbundenheit mit dem Architektonischen. In ihrem 2012 veröffentlichten Band mit dem Titel *Literarische Räume: Architekturen - Ordnungen –*

Medien stellen die Herausgeber literaturwissenschaftliche Betrachtungen über verschiedene Aspekte der Kategorie Raum oder Ort in der Literatur an. (Huber u. a.) Die von den Herausgebern Martin Huber, Christine Lubkoll, Steffen Martus und Yvonne Wübben vorgenommene Aufteilung der Aufsätze definiert drei große Bereiche, in denen Raum als literarische Größe fungiert: poetologischer Raum, Kulturraum Europa und Medien. Die Interdependenz zwischen Raum und Ordnung in der Literatur zeigt anschaulich der Aufsatz von Achim Geisenhanslüke. Unter Rückgriff auf Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* zeigt er, dass sich in W. G. Sebalds *Austerlitz* und Marcel Beyers Roman *Kaltenburg* eine räumliche Zerstörung vollzieht, in der sich eine Poetik des Nicht-Wissens artikuliert.

Nicht-Wissen erwies sich als produktive Größe in Uwe Timms Roman *Morenga* und es fungiert in der Gegenwartsliteratur oft in Begegnungen mit der Fremde als subversive Kraft. Wenn Phillipp Haack in seiner Studie *Leben als „Gleichgewichtsstörung“: Erfahrungen des Fremdseins in den Romanen Markus Werners* (Haack) Entfremdung und Außenseitertum in der schweizerischen Gesellschaft untersucht, zieht er Melancholie als zentrale analytische Kategorie heran. Insbesondere in Texten, die Begegnungen mit fremden Kulturen thematisieren, kann Melancholie als analytische Kategorie bestehende Ordnungen als fragwürdig kennzeichnen.

Literaturverzeichnis

Werke Uwe Timms

Bücher: Die den Buchtiteln voranstehenden Buchstabensiglen werden im Haupttext, sowie in den Fußnoten, mit nachfolgenden arabischen Ziffern als Seitenzahlen, verwendet.

- AE *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt.* Frankfurter Poetikvorlesung. Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe dtv, 2011.
- BB *Am Beispiel meines Bruders.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 2010, 6. Auflage dtv, 2011.
- Deutsche Kolonien.* Autoren, 1981.
- EC *Die Entdeckung der Currywurst.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 2000, 17. Auflage dtv, 2012.
- EkE *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags.* Paderborner Poetikvorlesung. Kiepenheuer&Witsch, 1993.
- FF *Der Freund und der Fremde.* 2. Auflage dtv, 2011.
- H *Halbschatten.* 2. Auflage dtv, 2011.
- HS *Heißer Sommer.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 1998. 9. Auflage dtv, 2012.
- J *Johannisnacht.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 1998. 13. Auflage dtv, 2012.
- K *Kopffäger.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 2001. 6. Auflage dtv, 2010.
- KF *Kerbels Flucht.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 2000. 4. Auflage dtv, 2011.
- MH *Der Mann auf dem Hochrad.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 2002. 5. Auflage dtv, 2010.
- M *Morenga.* Ungekürzte, vom Autor neu durchgesehene Ausgabe. 11. Auflage dtv, 2011.
- MT *Montaignes Turm.* Kiepenheuer&Witsch, 2015.
- R *Rot.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 2003. 9. Auflage dtv, 2011.
- RA *Römische Aufzeichnungen.* Vom Autor neu durchgesehene und um ein Nachwort erweiterte Ausgabe des Buches „Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen“ 2000. 3. Auflage dtv, 2010.
- SB *Der Schlangenbaum.* Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe 1999. 7. Auflage dtv, 2010.

StS *Uwe Timm Lesebuch. Die Stimme beim Schreiben*. Herausgegeben von Martin Hielscher, Originalausg. dtv, 2005.

Artikel und Essays

Timm, Uwe. „Das Nahe, das Ferne. Schreiben über fremde Welten“. *Uwe Timm Lesebuch. Die Stimme beim Schreiben*, herausgegeben von Martin Hielscher, dtv, 2005, S. 329–49.

---. „Der Blick über die Schulter oder Notizen zu einer Ästhetik des Alltags“. *Uwe Timm Lesebuch. Die Stimme beim Schreiben*, dtv, 2005, S. 168–92.

---. „Der Sturz 1“. *Uwe Timm Lesebuch: die Stimme beim Schreiben*, herausgegeben von Martin Hielscher, dtv, 2005, S. 412–13.

---. „Der Sturz 2“. *Uwe Timm Lesebuch: die Stimme beim Schreiben*, herausgegeben von Martin Hielscher, dtv, 2005, S. 414–15.

---. „Die Erde, der Himmel, die Wolken“. *Die Stimme beim Schreiben*, dtv, 2005, S. 458–66.

---. „Montaignes Turm“. *Montaignes Turm. Essays*, Kiepenheuer & Witsch, 2015, S. 7–14.

---. „Realismus und Utopie“. *Text und Kritik. Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff*. Herausgegeben von Peter Laemmele, 1976, S. 139–50.

---. „Reise an das Ende der Welt“. *Montaignes Turm*, Kiepenheuer & Witsch, 2015, S. 152–79.

---. „Sensibilität für wen?“ *Kürbiskern. Literatur, Kritik, Klassenkampf*, Nr. 1/1976, S. 118–22.

---. „Über den Dogmatismus der Literatur“. *Kontext 1: Literatur und Wirklichkeit*, herausgegeben von Gerd Fuchs, Bertelsmann, 1976, S. 22–31.

---. „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“. *Kürbiskern. Literatur, Kritik, Klassenkampf*. Nr. 1/1972, S. 79–90.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Suhrkamp, 1958.

---. „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“. *Noten zur Literatur [I]*, 1958, S. 61–72.

Albrecht, Andrea. „Kalzium gegen das Absurde‘: Uwe Timms poetischer Existentialismus“.

Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch = a German studies yearbook,

herausgegeben von Paul Michael Lützeler u. a., Bd. 11/2012, 2012, S. 34–54.

---. „Thick descriptions. Zur literarischen Reflexion historiographischen Erinnerns ,am Beispiel

Uwe Timms““. *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*,

herausgegeben von Friedhelm Marx, Wallstein, 2007, S. 69–90.

---. „Wir hätten mehr singen sollen. Jazz, Politik und Sinnlichkeit in Uwe Timms ‚Rot““. *„(Un-*

)erfüllte Wirklichkeit“: neue Studien zu Uwe Timms Werk, herausgegeben von Frank

Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann, 2006, S. 9–30.

Albrecht, Monika. „Che Guevara in ‚Deutsch-Südwest‘: Uwe Timms Anti-Kriegsroman

Morenga““. *Schreiben gegen Krieg und Gewalt: Ingeborg Bachmann und die*

deutschsprachige Literatur 1945-1980/Writing Against War and Violence: Ingeborg

Bachmann and Literature in German 1945-1980, herausgegeben von Dirk Göttsche u. a.,

V&R, 2006, S. 187–202.

---. *Das Beispiel Kropotkin: Umsetzung von ‚68er Inhalten‘ bei Uwe Timm*. Herausgegeben von

Paul Michael Lützeler u. a., Bd. 11/2012, 2012, S. 77–102.

Anz, Thomas. *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2 Methoden und Theorien*. Bd. 2, Metzler,

2007.

Aschoff, Jürgen. „Zeitgeber der tierischen Tagesperiodik“. *Naturwissenschaften*, Bd. 41, 49,

1954, S. 19.

Ashcroft, Bill, u. a., Herausgeber. *Key Concepts in Post-colonial Studies*. Routledge, 1998.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*.

C.H. Beck, 1999.

---. „Grenzen des Verstehens. Generationsidentitäten in der neuen deutschen

Erinnerungsliteratur“. *Familiendynamik*, Bd. 4, 2005, S. 370–89.

Assmann, Aleida, und Ute Frevert. *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 1999.

Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. *Kultur und Gedächtnis*, herausgegeben von Jan Assmann und Tonio Hölscher, S. 9–19.

Aust, Hugo. *Der historische Roman*. JBMetzler, 1994.

Bachmann-Medick, Doris, Herausgeber. *Kultur als Text: die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. 2. aktualisierte Aufl., AFrancke, 2004.

---. „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘“. *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, herausgegeben von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Rowolt, 1996, S. 60–77.

Bachtin, M. M. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. 1. Aufl., Suhrkamp, 1995.

Bandmann, Günter. *Melancholie und Musik: ikonographische Studien*. Westdeutscher Verlag, 1960.

Bartning, Ludwig. *Worte der Erinnerung an Adolph Bartning*. Privatdruck, 1929.

Baumbach, Kora. „Literarisches going native: Zu Uwe Timms Roman ‚Morenga‘“. „(Un-)erfüllte Wirklichkeit“. *Neue Studien zu Uwe Timms Werk*, herausgegeben von Frank

- Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann, 2006, S. 92–112.
- Begermann, Christian. *Realismus – Epoche – Autoren – Werke*. WBG, 2007.
- Benjamin, Walter. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows“. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, herausgegeben von Honold, Suhrkamp, 2007, S. 103–28.
- . „Über den Begriff der Geschichte“. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-2, Suhrkamp, 1974, S. 693–704.
- . „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2, Suhrkamp, 1974, S. 203–430.
- . „Zentralpark“. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2, Suhrkamp, 1974, S. 655–690.
- Bhabha, Homi K. „Von Mimikry und Menschen: Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses“. *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg Verlag, 2000, S. 125–36.
- Bley, Helmut. *Kolonialherrschaft und Sozialstruktur in Deutsch-Südwestafrika 1894-1914*. Leibniz-Verlag, 1968.
- Braun, Michael. *Die deutsche Gegenwartsliteratur: eine Einführung*. Böhlau, 2010.
- . „Die Leerstellen der Geschichte. Uwe Timms ‚Am Beispiel meines Bruders‘“. *Erinnern, Vergessen, Erzählen: Beiträge zum Werk Uwe Timms*, herausgegeben von Friedhelm Marx, Wallstein, 2007, S. 53–67.
- Browning, Christopher R. *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*. 6. Auflage, Rowohlt, 2005.
- Bullivant, Keith. „Uwe Timm und die Ästhetik des Alltags.“ *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut

- Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, 1995, S. 231–43.
- Burton, Robert. *The anatomy of melancholy*. Herausgegeben von Thomas C. Faulkner u. a., Bd. II, Oxford, 1990.
- Car, Milka. „Uwe Timms ‚Morenga‘: Ein historischer Dokumentarroman“. *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch = a German studies yearbook*, Bd. 11/2012, 2012, S. 103–26.
- Cohen, Hermann. *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*. Fourier, 1978.
- Cornils, Ingo. „Successful failure? The impact of the German Student Movement on the Federal Republic of Germany“. *Recasting German Identity, Culture, Politics and Literature in the Berlin Republic*, herausgegeben von Stuart Taberner und Frank Finlay, Camden House, 2002, S. 105–22.
- Cosgrove, Mary. „Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work“. *W. G. Sebald and the writing of history*, herausgegeben von Anne Fuchs, Königshausen & Neumann, 2007, S. 91–110.
- Cosgrove, Mary, und Anna Richards, Herausgeber. *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. Camden House ; Boydell & Brewer [distributor], 2012.
- Danneberg, Lutz. „Wie kommt die Philosophie in die Literatur?“. *Philosophie in Literatur*, herausgegeben von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert, Suhrkamp, 1996.
- Drechsler, Horst. „Let us die fighting“. *The Struggle of the Herero and Nama against German Imperialism (1884-1985)*. Zed Press, 1980.
- Dünne, Jörg. „Teil V: Politisch-geographische Räume. Einleitung“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Suhrkamp, 2006, S. 371–85.

- Durzak, Manfred, u. a., Herausgeber. *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*. 1. Aufl, Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- . „Die Position des Autors. Ein Werkstattgespräch mit Uwe Timm“. *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, 1995, S. 311–54.
- . „Die Revision des kolonialen Blicks in Uwe Timms Romanen“. *Literatur im interkulturellen Kontext*, Königshausen & Neumann, 2013, S. 165–73.
- . „Es gibt kein Danach. Der Roman Rot als dritter Teil einer Romantrilogie über die 68er-Bewegung“. *Der schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 67–78.
- Ecker, Hans-Peter. „Die Heiligung des Diesseits. Die Leichenrede als Motiv und Strukturprinzip in Uwe Timms Roman *Rot*“. *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, herausgegeben von Friedhelm Marx, Wallstein, 2007, S. 189–201.
- Finlay, Frank, und Ingo Cornils, Herausgeber. „(Un-)erfüllte Wirklichkeit“: *neue Studien zu Uwe Timms Werk*. Königshausen & Neumann, 2006.
- Fischer-Homberger, Esther. *Hypochondrie. Melancholie bis Neurose: Krankheiten und Zustandsbilder*. Huber, 1970.
- Földényi, László F. *Melancholie*. Matthes & Seitz, 1988.
- Freud, Sigmund. „Trauer und Melancholie“. *Psychologie des Unbewussten*, Bd. III, Fischer, 1980, S. 193–212.
- Friedrich, Gerhard. „Rot wie tot. – Zur Symbolik in Uwe Timms Roman ‚Rot‘“. *(Un-)erfüllte Wirklichkeit. Neue Studien zu Uwe Timms Werk*, herausgegeben von Frank Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann, 2006, S. 31–44.

- Fuchs, Anne. „„ein netter Typ, kritisch, ja, sogar irgendwie auch links‘: Zu Uwe Timms Ethnographie der 68er Generation“. *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*, herausgegeben von Anne Fuchs und Sabine Strümper-Krobb, Königshausen & Neumann, 2003, S. 227–42.
- Fuest, Leonhard. *Poetik des Nicht(s)tuns: Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*. Fink, 2008.
- Fuss, Peter. *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*. Böhlau, 2001.
- Galli, Matteo. „Vom Denkmal zum Mahnmal: Kommunikatives Gedächtnis bei Uwe Timm“. *„(Un-)erfüllte Wirklichkeit“: neue Studien zu Uwe Timms Werk*, herausgegeben von Frank Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann, 2006, S. 162–72.
- Germer, Kerstin. *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte: Uwe Timms narrative Ästhetik*. V&R Unipress, 2012.
- Gomsu, Joseph. „„Die Zeit der Erlösung ist nun gekommen.‘ Subversive Bibelexegese in Uwe Timms Roman ‚Morenga‘“. *„Weltengarten“*. *Deutsch-afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*, 2004.
- Görner, Rüdiger, Herausgeber. *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*. Iudicium, 2003.
- Göttsche, Dirk. „Colonialism and National Socialism: Intersecting Memory Discourses in Post-War and Contemporary German Literature“. *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch = a German studies yearbook*, Bd. 9/2010, 2010, S. 187–202.
- . „Der neue historische Afrika-Roman: Kolonialismus aus postkolonialer Sicht“. *German Life and Letters*, Bd. 56, Nr. 3, 2003, S. 261–280.
- . *Remembering Africa: The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German*

- Literature*. Camden, 2013.
- . „Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. *Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*, herausgegeben von Moustapha Diallo und Dirk Göttsche, Aesthesis, 2003, S. 161–244.
- Grass, Günter. „Vom Stillstand im Fortschritt“. *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, dtv, 1998.
- Grumbach, Detlev. „Das Denken steckt in den Sinnen. Über den Schriftsteller Uwe Timm“. *Forum Literatur*, WDR 3, 28. März 2000.
- Haack, Phillipp. *Leben als „Gleichgewichtsstörung“: Erfahrungen des Fremdseins in den Romanen Markus Werners*. Igel Verlag „Literatur und Wissenschaft“, 2015.
- Hagestedt, Lutz. „Von essenden Sängern und singenden Ochsen. Sprechsituationen bei Uwe Timm“. *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, 1995, S. 245–66.
- Hamann, Christof. „Grotesker Relismus: Uwe Timms ‚Der Mann auf dem Hochrad‘“. *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch = a German studies yearbook*, Bd. 2012, 2012, S. 127–48.
- . „Scharfer Unsinn. Über das Anarchische bei Uwe Timm“. *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, herausgegeben von Friedhelm Marx, Wallstein, 2007, S. 117–32.
- Hamann, Christof, und Alexander Honold. „Einleitung“. *Ins Fremde schreiben : Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, herausgegeben von Christof Hamann und Alexander Honold, Wallstein, 2009, S. 9–20.

- Hammer, Karl. *Weltmission und Kolonialismus. Sendungsideen des 19. Jahrhunderts im Konflikt*. dtv, 1978.
- Hannah Arendt. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Übertragene und neubearbeitete Ausgabe, Europäische Verlagsanstalt, 1955.
- Hanushek, Sven. „Informelles Essen. Über die Veronkelung in Uwe Timms Werk“. *Der schöne Überfluss: Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 140–44.
- Harig, Ludwig. „Das Vergnügen mit der Zunge“. *Der schöne Überfluss: Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 90–97.
- Heer, Hannes. *Hitler war's. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit*. Aufbau, 2005.
- Heidbrink, Ludger. *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. Fink, 1994.
- Hermant, Jost. „Afrika den Afrikanern! Timms ‚Morenga‘“. *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, 1995, S. 47–64.
- Hermes, Stefan. „Das Unbehagen in der kolonialen Kultur und die Hybridität der Form: Uwe Timms ‚Morenga‘ (1978)“. *„Fahrten nach Südwest“. Die Kolonialkriege gegen die Herero und Nama in der deutschen Literatur (1904-2004)*, Königshausen & Neumann, 2009, S. 178–201.
- Hielscher, Martin. „Der Wunderbusch, die Kartographie, das Gebet. Formen und Erfahrung des Fremden bei Uwe Timm, Gerhard Seyfried und Hubert Fichte“. *Afrika-Kultur und*

- Gewalt. Hintergründe und Aktualität des Kolonialkriegs in Deutsch-Südwestafrika. Seine Rezeption in Literatur, Wissenschaft und Populärkultur (1904-2004)*, herausgegeben von Christoph Hammann, Mönnig, 2005, S. 191–207.
- . „Die Blautanne und der Schlangenbaum“. *Der schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 238–51.
- . „Die Dinge und die Wunder. Nachwort“. *Uwe Timm Lesebuch. Die Stimme beim Schreiben*, herausgegeben von Martin Hielscher, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005, S. 467–73.
- . „NS-Geschichte als Familiengeschichte. ‚Am Beispiel meines Bruders‘ von Uwe Timm“. *Erinnern, Vergessen, Erzählen: Beiträge zum Werk Uwe Timms*, herausgegeben von Friedhelm Marx, Wallstein, 2007, S. 91–102.
- . „Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken. Formen der Subversion in Uwe Timms ‚Morenga‘“. *Sprache im technischen Zeitalter*, Bd. 169, 41 Jg., Dezember 2003, S. 463–71.
- . *Uwe Timm*. Originalausg., Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- Hodges, Devon L. *Renaissance fictions of anatomy*. University of Massachusetts Press, 1985.
- Hohl, Hanna. *Saturn, Melancholie, Genie*. G. Haatje, 1992.
- Holdenried, Michaela. „Neukartierungen deutscher Kolonialgebiete. Postkoloniale Schreibweisen in Uwe Timms Roman ‚Morenga‘“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Bd. 2. Jahrgang, 2011, Heft 2, 2011, S. 129–52.
- Honold, Alexander. „Freies Spiel. Improvisation als Lebensgefühl und Schreibhaltung in Uwe Timms ‚Rot‘“. *Text+Kritik*, Bd. 195–Uwe Timm, VII/12, S. 54–66.
- Horn, Peter. „Fremdsprache und Fremderlebnis. Dr. Johanniss Gottschalks Lernprozeß in Uwe

- Timms „Morenga“. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 14 (1988), 1988, S. 75–91.
- . „Haschisch und Klicks. Afrika als utopischer Ort der 68er Generation und Uwe Timms „Morenga“. „*Weltengarten*“. *Deutsch-afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*, 2004, S. 65–83.
- . „Über die Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen“. *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*, Kiepenheuer & Witsch, 1995, S. 93–117.
- Huber, Martin, u. a., Herausgeber. *Literarische Räume: Architekturen - Ordnungen - Medien*. Akademie Verlag, 2012.
- Jackson, Stanley W. *Melancholia and depression: from Hippocratic times to modern times*. Yale University Press, 1986.
- Jahraus, Oliver. *Mnemosyne und Prosopopoiia: Erinnerung, Tod und Stimme bei Uwe Timm*. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler u. a., Bd. 11/2012, 2012, S. 14–33.
- . „Totenrede und Roman. Zu Medientheorie und Erzähltechnik in Uwe Timms Rot“. *Erinnern, Vergessen, Erzählen: Beiträge zum Werk Uwe Timms*, herausgegeben von Friedhelm Marx, Wallstein, 2007, S. 173–88.
- Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik [1960]“. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Suhrkamp, 1993, S. 83–121.
- Kayser, Wolfgang Johannes. *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. GStalling, 1957.
- Kilb, Andreas. „Vor hundert Jahren: Friedrich Nietzsches Zusammenbruch in Turin: Das alte Geschöpf . . . gibt auf“. *Die Zeit*, 21. November 2012. *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/1989/02/das-alte-geschoepf-----gibt-auf/seite-10>.

- Kipphardt, Heinar. *Bruder Eichmann. Schauspiel und Materialien*. Herausgegeben von Uwe Naumann, Rowohlt, 1986.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl. *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. 3. Auflage, Suhrkamp, 1998.
- Kraepelin, Emil. *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. Bd. I, 1909.
- Kußler, Rainer. „Interkulturelles Lernen in Uwe Timms ‚Morenga‘“. *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, 1995, S. 65–92.
- Lehner, Dieter. „Uwe Timm im Gespräch mit Dieter Lehner (2000)“. *alpha-Forum: Uwe Timm*, Bayerischer Rundfunk, 25. Januar 2012, <http://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/uwe-timm-gespraech100.html>.
- Lepenies, Wolf. *Melancholie und Gesellschaft*. Suhrkamp, 1998.
- Lorenz, Markus. *Subversiver Meistersang: eine Studie zum Werk Uwe Timms*. Königshausen & Neumann, 2012.
- Löwith, Karl. *Weltgeschichte und Heilsgeschehen: zur Kritik der Geschichtsphilosophie*. Metzler, 1983.
- Lützel, Paul Michael. „Architektur und Diktatur. Zu Uwe Timms Roman ‚Der Schlangenbaum‘“. *Der schöne Überfluss: Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 145–58.
- . *Der postkoloniale Blick: deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*. 1. Aufl., Suhrkamp, 1997.
- . Mission impossible. Politisches und religiöses Sendungsbewusstsein in Uwe Timms

- „Morenga“. Zu Aspekten des postkolonialen Romans. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* Heft 1, 2013, S. 135–55.
- . *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur: Diskurs, Analyse, Kritik*. Aisthesis, 2005.
- Malchow, Helge, Herausgeber. *Der schöne Überfluss: Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*. 1. Aufl., Kiepenheuer & Witsch, 2005.
- Marx, Friedhelm, u. a., Herausgeber. *Erinnern, Vergessen, Erzählen: Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Wallstein, 2007.
- Marx, Karl. *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, MEW*. Ergänzungsband, I. Berlin, Dietz, 1973.
- Matthei, Renate. „‚Verrückte‘ Zeiten. Gedanken beim Lesen und Wiederlesen von Uwe Timms Büchern“. *Der schöne Überfluss: Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 106–18.
- Meyer-Minnemann, Klaus. „Die Anatomie des Erzählens und das Eintauchen in die Erinnerung. Lesen in ‚Die Entdeckung der Currywurst‘“. *Der schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 50–63.
- Müri, Walter. „Melancholie und schwarze Galle“. *Museum Helveticum*, Bd. 10, Nr. 1, 1953, S. 21–38.
- „Nieswurz“. *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Nieswurz>. Zugriffen 25. Januar 2017.
- Norris, Ted. „Literatur und Ethnologie des 20. Jahrhunderts: Hubert Fichte, Bruce Chatwin und Uwe Timm“. *Die Archäologie der Wünsche: Studien zum Werk von Uwe Timm*, herausgegeben von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, S.

267–90.

Oberprieler, Gudrun. „Gottschalks Entwicklungsprozess oder der gescheiterte Versuch, einen fremdkulturellen Kode zu erlernen. Eine Untersuchung zu Uwe Timms ‚Morenga‘“. *Acta Germanica*, Beiheft 2, 1991, S. 167–83.

Ort, Claus-Michael. „Was ist Realismus?“ *Realismus – Epoche – Autoren – Werke*, herausgegeben von Christian Begermann, 2007, S. 11–26.

Pakendorf, Gunther. „‚Morenga‘ oder Geschichte als Fiktion“. *Acta Germanica: Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika*, Bd. 19, 1988, S. 144–58.

---. „The Subversive Nature of the Gospel: Reflections on Uwe Timm’s Novel ‘Morenga’“. *Etudes Germano-Africaines: Revue Annuelle de Germanistique Africaine/Jahresschrift für Afrikanische Germanistik/Annual Review of German Studies in Africa*, Bd. 11, 1993, S. 128–36.

Rad, Gerhard. *Theologie des Alten Testaments*. Bd. II, Chr. Kaiser, 1965.

Ridley, Hugh. „Die Geschichte gegen den Strich lesend: Uwe Timms ‚Morenga‘“. *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, herausgegeben von Anne Fuchs und Theo Harden, Universitätsverlag Winter, 1995, S. 358–73.

---, Herausgeber. *Sentimente, Gefühle, Empfindungen: zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute : Tagung zum 60. Geburtstag von Hugh Ridley im Juli 2001*. Königshausen & Neumann, 2003.

Rinner, Susanne. „Der Tod des Erzählers in Uwe Timms ‚Rot‘: Der Roman als Nachruf auf die Studentenbewegung“. „(Un-)erfüllte Wirklichkeit“: *neue Studien zu Uwe Timms Werk*, herausgegeben von Frank Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann, 2006, S.

72–79.

Riordan, Colin. „Der Weg in die Zukunft‘: Uwe Timm and the Problem of Political Ecology“.

Uwe Timm, herausgegeben von David Basker, University of Wales Press, 1999, S. 66–81.

---. „Eine Deklaration gegen Gewalt und Tod‘: Gespräch mit Uwe Timm“. *Uwe Timm*,

herausgegeben von David Basker, University of Wales Press, 1999.

Rohrbach, Günter. „Glückwünsche“. *Der schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werk von Uwe*

Timm, herausgegeben von Helge Malchow, Kiepenheuer & Witsch, 2005, S. 225–30.

Schertler, Eva-Maria. *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Studien

Verlag, 2011.

Schings, Hans-Jürgen. *Melancholie und Aufklärung*. Metzler, 1977.

Schmiedel, Roland. *Fiktion oder literarische Geschichtsschreibung? Eine Quellenanalyse von*

Uwe Timms historischem Roman „Morenga“. Bd. 35, 2007, S. 85–102.

Scholl, Julia. „Chaos und Ordnung zugleich‘ – zum intra- und intertextuellen Verweissystem in

Uwe Timms Erzähltexten“. *„(Un-)erfüllte Wirklichkeit“: neue Studien zu Uwe Timms*

Werk, herausgegeben von Frank Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann,

2006, S. 127–39.

Schulte, Rainer. „Interview mit Breon Mitchell and Uwe Timm: Collaboration between

Translator and Autor“. *Translation Review*, Bd. 66, 2003, S. 1–7.

Shafi, Monika. „Farbe bekennen. Zur Bedeutung von Farben in Uwe Timms Roman Rot“. *(Un-)*

erfüllte Wirklichkeit. Neue Studien zu Uwe Timms Werk, herausgegeben von Frank

Finlay und Ingo Cornils, Königshausen & Neumann, 2006, S. 45–54.

---. „Talkin’ ‘bout my Generation: Memories of 1968 in Recent German Novels“. *German Life*

and Letters, Bd. 59, Nr. 2, April 2006, S. 201–16.

- Starobinski, Jean. *Geschichte der Melancholiebehandlungen von den Anfängen bis 1900*. 1960. ---. *La mélancholie de l'anatomiste*. Paris, Ed. du Seuil. Bd. 10 (1962), 1962, S. 21–29.
- Steffen, Martus. „'also man lacht sich wirklich tot'. Teilnehmer- und Beobachterperspektiven auf Uwe Timms 68er-Romane ‚Heißer Sommer‘ und ‚Der Freund und der Fremde‘“. *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, herausgegeben von Erhard H. Schütz und Wolfgang Hardtwig, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 192–215.
- Stiegler, Bernd. *Bilder der Fotografie. Ein Album fotografischer Metaphern*. Suhrkamp, 2006.
- Stierle, Karlheinz. „Metamorphosen des Mythos. Petrarcas Kanzone ‚Nel dolce tempo‘ (Rime XXIII)“. *Traditionswechsel und Traditionsverhalten*, herausgegeben von Walter Haug und Burghart Wachinger, 1991, S. 24–45.
- Sydow, Eckart Von. *Die Kultur der Dekadenz*. Sibyllen, 1922.
- Tellenbach, Hubertus. *Melancholie: Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*. Springer, 1983.
- Theunissen, Michael. *Negative Theologie der Zeit*. 1. Aufl., Suhrkamp, 1991.
- Todorov, Tzvetan. „‚Race, Writing, and Culture‘“. *Critical Inquiry*, übersetzt von Loulou Mack, Bd. 13, Nr. 1, Autumn 1986, S. 171–81.
- Uerlings, Herbert. „Die Erneuerung des historischen Romans durch interkulturelles Erzählen: Zur Entwicklung der Gattung bei Alfred Döblin, Uwe Timm, Hans Christoph Buch und anderen“. *Travellers in Time and Space: The German Historical Novel/Reisende durch Zeit und Raum: Der deutschsprachige historische Roman*, herausgegeben von OsmanDurrani und Julian Preece, Rodopi, 2001, S. 129–54.
- Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land. Familienroman*. Fischer, 2003.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und*

- Textfiguration*. Metzler, 1997.
- Warmbold, Joachim. „*Ein Stückchen neudeutsche Erde...*“ *Deutsche Kolonialliteratur. Aspekte ihrer Geschichte, Eigenart und Wirkung dargestellt am Beispiel Afrikas*. Haag und Herchen, 1982.
- Wilke, Sabine. „Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen“:
Afrika geschildert aus Sicht der Weißen in Uwe Timms „Morenga“. *Monatshefte*, Vol. 93, No 3, Fall 2001, S. 335–54.
- Wittgenstein, Ludwig. "Tractatus logico-philosophicus". *Werkausgabe [in 8 Bänden]*, Bd. 1,10. Aufl.: Suhrkamp 1995, S. 7-85.
- Zimmerer, Jürgen. *Deutsche Herrschaft über Afrikaner: staatlicher Machtanspruch und Wirklichkeit im kolonialen Namibia*. LIT, 2004.
- . „Holocaust und Kolonialismus. Beitrag zur Archäologie des genozidalen Gedankens“. *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Bd. 51:12, 2003, S. 1098–119.
- . „Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid“. *Völkermord in Deutsch- Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904-1908) in Namibia und seine Folgen*, Ch. Links, 2016, S. 45–63.
- , Herausgeber. *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*. LIT, 2011.
- Zimmerer, Jürgen, und Joachim Zeller, Herausgeber. *Völkermord in Deutsch- Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904-1908) in Namibia und seine Folgen*. Ch. Links, 2016.